

[illegible]

MUSIQUE,

Contenant 10 Planches, y compris la cinquième & la seizième qui sont doubles.

PLANCHE I.

La fig. 1. représente les *ententes parfaites, cuites*, lesquelles sont produites par une succession fondamentale de dominantes, & où la septième est fauvée par la tierce. (Voyez au mot *CADENCE*.)

La fig. 2. représente les *ententes fautes, rompues, cuites*, lesquelles sont produites par une succession fondamentale, descendante de tierce, ou ascendante de tierce, & où la septième est fauvée fin l'octave. *P. CARRON. Item pour la fig. 3. & LIASON.*

La fig. 4. représente le renversement de *la tierce ajoutée*, ensemble la comparaison de deux basses fondamentales. *P. M. dénombrer des accords, tierce ajoutée*, au mot *ACCORD*.

La fig. 5. représente la situation des trois clés de la musique, dans le *clavier général*, conformément à l'étendue des voix & des instruments. (Voy. au mot *CLAVIER*.)

La fig. 6. représente les positions ou *rapports des clés*, sur une portée ordinaire. (V. *idem*.)

La fig. 7. représente une succession ascendante de tierce, entre les notes, sans qu'elles changent de place, au seul moyen d'une mutation dans les clés. (V. *idem*.)

La fig. 8. représente une succession de notes, lesquelles par une mutation apparente restent toujours à l'octave les unes des autres, sans que les clés quittent la situation qu'elles ont, fig. 7. (V. *idem*.)

La fig. 9. représente les trois accords fondamentaux de l'harmonie, savoir, l'*accord parfait*, l'*accord de septième*, & celui de *tierce ajoutée*, dont la différence ne consiste, entre eux, quo par l'addition d'un ton à l'*accord parfait*, ce qui engendre d'une part la dissonance mineure, & de l'autre la

Tome II. (Pl. du *Dictionnaire des Arts*.)

dissonance majeure. (Voy. *DISSONANCE*.)

La fig. 10. est la gamme italienne, avec les dénominations alphabétiques des tons, selon le système des Latins, & dans la forme que lui a donné *Cuy d'Arden*. V. *GAMME* ou ci-après Pl. V.

La fig. 11. est la gamme moderne, que les Français ont adoptée depuis qu'un nommé *de Mairé*, vers l'an 1650, lui a donné cette forme, après y avoir introduit la *dissonance*. (V. *GAMME*, *RECHERCHE*.)

PLANCHE II.

La fig. 1. représente un exemple de 16 mesures différentes, lesquelles se rapportent aux trois espèces de mesures principales, c. à d. à la mesure à 2 temps, à la mesure à 3 temps, & à la mesure à 4 temps. (V. *MESURE*.)

Les fig. 2. 3. 4 & 5 représentent les différentes figures des mesures dont on se servoit anciennement. Le *mode* ou *manj* maj. par. fait, étoit désigné par 3 grands bâtons & trois petits qui tombaient perpendiculairement sur la portée, & qui en composent trois intervalles d'une part & deux d'une autre, ce qui signifioit que la note *maxime* valoit autant que trois longues. Le *mode* min. imparfait étoit désigné par deux bâtons de chaque espèce, placés de même; ce qui signifioit que la note *maxime* ne valoit que deux longues ou huit mesures binaires ou à deux temps. Le *mode* min. parfait étoit marqué par un seul bâton dans la même position que les précédents, & cela signifioit que la *longue* valoit trois bèves. Le *mode* min. imparfait étoit désigné par un petit bâton qui ne couvroit que deux intervalles, ce qui signifioit que la *longue* ne valoit que deux bèves ou 4 mesures binaires à deux temps. (Voyez *MESURE* ou *MODUS*.)

MUSIQUE

Les figs. 6 & 7, représentent toutes les modifications immédiates que l'un peut y apporter, fait en sortant du mode majeur, fait en sortant du mode mineur, comme alternativement d'un par exemple, à ceux de *fa*, de *fa*, mineurs ; à ceux de *fa*, & de mi mineurs ; comme du mode mineur de *fa* à ceux de *fa* mineur & de *fa* mineur, & des modes on leur qu'on appelle relatives. On ne doit confondre ces modes exactement comme tels, qu'à proportion qu'ils tiennent de plus près à l'origine fondamentale de l'accord par rapport au mode principal, & cette différence vient de ce qu'ils doivent avoir au moins un ton commun à cet accord : c'est ce qui est indiqué dans ces figures par la détermination finale, exprimée depuis les rondes jusqu'aux croches & doubles croches. (Page d'Introduction, Doublet.)

La fig. 8 représente les transitions fondamentales pour tous les changements de ton, tant en faisant le mode majeur, qu'en faisant le mode mineur, & à ton que détermine chacune des notes fondamentales dans ces transitions. (F. Morel, Ton.)

Les fig. 9, 10, 11 & 12, représentent d'autres lignes de mesures dont on se sert encore anciennement, savoir :

La *prohibition majeure* parfaite, désignée par un cercle, au milieu duquel est un point, indique alors que la *breve* valoit trois *semebreux*.

La production moyenne imparfaite, réduite sur un cercle, simplement, hydrogène que la braise ne valait que dix fois le fer.

La *prohibition* *minimale* *partielle*, désignée par un demi-cercle pointé au milieu, indiquait que la semi-breve valait trois minutes ou *huit* *minutes*.

La probabilité mineure ou particulière, désignée par un demi-cercle simplement, indiquait

(1) Quelqu'un, dont nous faisons le nom, avait reconnu l'avantage, non-seulement de cette façon de se faire, mais encore de celle que les autres appelaient *gâtée*, *gâté-dans*. Aien temps, le exemple d'un pûdier m'effila, de l'une des l'autre est sympathique, où il espère de les cloquer les avantages réels que ces mesures représentent, tant du côté de la santé, que du côté de la harmonie de l'expression.

que la semi-brève ne valoit que deux vingt-cinq ou trente-cinq.

Il s'agit encore d'ajouter après ces signes, des chiffres dans l'ordre des Hachims, c'est-à-dire, un 1 sur un et un 10 sur 2. C'est ce que représentent, comme signes plus moqueurs, les fig. 13 & 14. (P. PRO-
LATION.)

PLANCHE III.

La figure repétitive est l'exemple d'un genre de mesure d'autant plus curieux, qu'il est très-rare (et même inconnu) de pareil. Son origine vient des Grecs, les quels employoient dans leurs rythmes divers espèces de notes, selon qu'ils se mesuroient sur des nombres, & les pieds de leurs vers. Cette mesure, qu'ils appelloient *symploque*, étoit composée d'une mesure binaire ou à deux temps, & d'une mesure ternaire ou à trois temps, formant en totalité ou la valeur de cinq notes ou celle de cinq blancs; &c. C'est ce qui ne s'est point employé des divers caractères indifféremment pour chaque mesure, cette mesure se brisant deux temps inégaux, (1) P. Mesure.

En fig. 2, représente les huit premiers vers de la première ode typique de Phidyle, ou des quatre premiers, sous un chant bien suivi & bien terminé, montrant après la chute, pour une ou plusieurs fois à l'unisson, & où les quatre éléments, sans pour former de la chute, montrent qu'ils se chantent non seulement à plusieurs voix, mais encore qu'ils s'accompagnent avec des cithares & autres instruments, soit à l'unisson, soit à l'octave, ce qui formait un *choros*. P. 185-186.

Traduction de cette Brochure

Lyre dorée, compagne inséparable d'A-
pollon, fils des Muses, à la fille chevelue,
unus reges, par vos sons, les monuments

M U S I Q U E

de la danse, qui est la source de la joie. Les
chœurs mènent le cortège, et, sur leurs
pieds d'une valse délicate, vous faites en-
tendre les préludes de ces airs qui charment
le bon cœur comme les musiciens; Et par la
cléance de votre harmonie vous peignez
certaines des traits enflammés de la jeunesse.

La *fig.*, représente le fragment d'une autre vue de notre église à *Majadahonda* qui se voit sous l'empire de *Adrian*. Cette vue extérieure est de 25 vers, qui on appelle *anapestics hypercatalectic*, c. à d. qui ont de trop ou une syllabe lueve, ou une brève ou une longue comme font la plupart des vers négligés du *Pindare*, d'Anacréon, etc. ainsi que le témoigne *Horace*, (*sem.*, *l. i.*, *l. 25*, *l. 12*), qui dit, *parvulus* pesantur *in muneris ferre lege soluti*, qu'il néglige des cadences pour ne reconnaître point de lois; & *in* dernier, *non elaboratum ad primum*. (Nouv. des Jafes, & Bel. *l. T. V.*, p. 169, 199.) Quant au chœur qui est le plus comparé, on l'a toujours cru jusqu'à présent imparfait, & c'est le sujet de la critique qui est à lui fin. Ce pendant à examiner la coupe de plus près, on voit, peu de chose que chaque verset complet est terminé, & quel est son service à autoriser cette opinion. Nous avons remarqué, 1°, que chaque strophe étant de cinq vers, ils pourroient être chantés toutes les fin le même chant; 2°, que les chœurs des anciens étoient généralement plutôt des espèces de relais personnel que des chœurs prolongés & suivis; 3°, enfin, que les Grecs changeoient de temps à autres, suivant que l'exigeoit l'irrégularité de ces vers, plusieurs nous fuir le même degré d'importance, en faveur des syllabes breves, fermement, qui sont exactes pour du rythme ou de la cadence, sans que pour cela; chaque celle

3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100
 101
 102
 103
 104
 105
 106
 107
 108
 109
 110
 111
 112
 113
 114
 115
 116
 117
 118
 119
 120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525
 526
 527

Le chœur de la première note est, selon M. Burette, (Mém. des Ins.) dans le mode lydien, ainsi qu'il paroît encore par la suite qu'il fut du mode Phrygien, vu que les cordes font communément ces deux modes, lesquels s'écartant à peu près à notre ton d'*échant*, tiennent néanmoins, de même que celui de la seconde hyante ou *ante*, qui pourroit être aussi, comme nous l'avons remarqué, dans le mode hypo-lydien, aussi bien que dans l'*échant* ; mode qui convient au ton d'*échant* tiende mineure.

La fig. 4. représente un système chinois, noté conformément à notre méthode, mais totalement à notre guise; curieux, serais-je dire, de voir qu'il est possible que les Chinois aient, en tout, dans leur système musical un leur gamme, qu'ils appellent *lu*, que cinq tons ou notes principales. Ce *Lu* ou système tire sa source de la progression triple, d'un terme quelconque, portée à la onzième puissance ou au douzième terme, ainsi qu'établissent le *Yi King* et Pythagore; c'est ce que représente la fig. suivante.

Progression triple ou de quinte, qui donne le système de Pythagore.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100

THESE

aussi consonantes, les autres classes de quarts & de quintes étant dissonantes ; & par la combinaison de ces classes consonnantes des quarts avec celles des quintes, ils forment 27 plusieurs autres simples qui ont chacune leur *midest* ou corde principale, & qu'ils rapportent, quant au signe, aux relations du *zulfique*. Tous ces modes répondent aux cordes diatoniques, chromatiques & enharmoniques du système arabe, composé de 5 tétracordes ; tels qu'étaient les modes des Grecs, avec la même distinction que produisoit la prédominance de ces derniers, les uns à l'égard des autres, comme le *Darien*, le *Phrygien* & le *Syrien* le font sur tous ceux qui en tirent les *plages* ou *subharmonies*. Quoique l'on compte ces modes au nombre de 17, il ne s'ensuit pas qu'il y en ait autant, à moins que l'on n'y comprenne les repliques ou *écaves* des 12 premiers : le nombre exact de ces modes est de 25, dont voici les dénominations, selon *Schamschadin*, auteur Arabe.

MODES DE MUSIQUE DES ORIENTAUX.

Genre diatonique.

Rast, Rast, Zoroend, Ishan, Zakhala, Bazan, Rahawi, Haffny, Mishah, Aboufahy, Nouy, Hah.

Genre chromatique.

Haglaz Koufahes, Nyoun, Schahnez, Schamez, Alzanahfah.

Genre enharmonique.

Sika, Gharka, Benpiarka, Schefschitah, Hefeka, Duoka & Ishah, pour la *Yirah-Syrah* *monotonie*. Les deux premières répétées, répondent aux cordes repliquées à leurs octaves à l'usage. (Voyez la *Traité des sons* ou de la *Musique*, MS. original, coté 1195 actuellement, & nouvellement 1214, à la bibliothèque du roi.)

À l'égard des caractères particuliers qui peuvent servir à noter le chant des Orientaux, comme les notes servant en Europe, on ignore si les Arabes, les Persans en ont.

Les manuscrits qu'on a consultés à ce sujet n'en font point mention, & ceux même qui font du pays & que l'on a interrogés, disent que quelques voyageurs, n'ont pu donner aucun *schetchin* sur cet article. M. l'abbé de l'enc. m. 1701, sect. V, p. 11, & sect. VII, p. 42. n'y fait que des lettres & syllabes que nous rapportons ici rectifiées, on seroit étonné si l'on n'osoit donner encore attention sur ce sujet, vu que ce pourroit être une hypothèse ; mais ce qu'on seroit en droit de conjecturer, c'est que ces peuples peuvent se servir, à la manière des Grecs, de 18 lettres simples & composées de leur alphabet, ainsi que l'écrit la *fig. 2*. Pl. XVI. *hiz*, ce qui forme exactement leurs caractères numériques, & d'ailleurs l'accorde assez à ce que dit ce même auteur, de la dénomination des sons de leurs *syndates*, page 42, & plusieurs exemples de l'un des *numéros* déjà cités.

La *fig. 2*, représente trois échantillons de la musique des Amérindiens, 1°. un refrain péroratif & péroratif, que chantent les *Toupinambas* en gaîté ; 2°. un autre refrain de même espèce, mais beaucoup plus vite, qui ne roule que sur une syllabe répétée d'abord sur les deux premières notes, & qui n'est ensuite exprimée qu'une fois sur deux notes élidées, ainsi que nous l'avons fait observer par rapport à l'air Persan, *fig. 1*, 3°. un chant triste & lent, lequel est consacré parmi ces sauvages aux lamentations, aux cérémonies funéraires.

La *fig. 3*, est un air de danse du *Cinola*, fort vite, & d'une espèce de modulation indéterminée, d'éclatante, qui est suspendue & qui entre dans toujours ne permettant de commencer en faisant desirer une conclusion.

On peut dire que les Amérindiens en général n'ont, comme il est resté de le voir, qu'un chant national, cent & qu'on ne peut qu'il revient à peu près à nos *can-ta-la-ri*, *can-ta-la-ri* d'anciens *bonheurs*. Ces peuples ne se transmettent leurs chants les

uns aux autres qu'au moment & sans aucun autre secours que celui de la mémoire. Il n'est à peu près de même de la musique des habitants de l'île de Malagache ou *Madagafcar*. Au rapport de M. Barry l'entre-prise à M. Guesard, concernant l'état actuel des mœurs, usages, commerces, &c. de ces peuples, « les Malagaches, dit-il, ont une mélodie triste & monotone, qui ne roule que de la tonique à la dominante ou quinte. Leur harmonie est fort barbare, ils n'employent d'autre accord que la tierce & la quinte ; leurs chansons, (comme celles des Amérindiens,) ne font autre chose que des mots vides des sens ; ils mettent tout en musique & s'accompagnent avec un instrument appelé *hamban*, du nom d'un gros roseau avec lequel se font ces instruments, de singulière construction, à cinq cordes accordées diatoniquement, dans le mode majeur, ce qui dépend des cinq premières notes de la gamme. C'est dans ces cinq notes variées & combinées que consiste toute la musique de *Madagafcar*, avec cette différence cependant que le chant marche d'une manière grave & lente, & est à dire, par des sons lents, soutenus, tandis qu'un contaire, leur accompagnement est vite, & d'un dessin court & toujours répété ». (Voyez les *fig. 3* & 4. Pl. XVI. *hiz*.)

On remarquera que nous avons affecté dans ces *fig.* de varier la position des notes, afin de rendre plus sensibles aux yeux les cinq degrés qui font la base du concert de ce chant principal.

La *fig. 4*, représente de nouveaux caractères de musique substitués aux notes en usage. Nous ne parlerons ici que d'après l'usage ; ce système paraît d'autant mieux fondé que les chiffres (dit M. Rouffau) étant l'expression qu'on a donnée aux nombres, & les nombres eux-mêmes étant les exposés de la génération des sons, rien n'est si naturel que l'expression des divers sons par les chiffres de l'arithmétique. Ainsi deux objets principaux sur lesquels roule ce système sont, l'un de noter la musique & toutes les

difficultés d'une manière plus simple, plus commode, & sous un moindre volume. Le second, & le plus considérable, est de la rendre aussi facile à apprendre qu'elle a été habitante jusqu'à présent, d'en réduire les signes à un plus petit nombre, & ainsi de ramener de l'excellence, & d'en abréger les règles de façon à faire un livre de poche, & à s'en rendre la pratique dépendante que de l'habitude des organes, sans que la difficulté de la note y puisse jamais entrer pour rien.

Les sept premiers chiffres disposés tels qu'ils sont dans cette *fig.* sur une ligne horizontale, marquent outre les degrés de leurs intervalles, celui que chaque son occupe à l'égard du son fondamental, ou de l'octave qu'il n'est aucun intervalle dans l'expression par chiffres ne représente un double rapport ; le premier entre les deux sons qui le composent, & la seconde entre chacun d'eux et le son fondamental. Éclaircissant donc que le chiffre 1, s'appellera toujours *ut*, 2, *ré*, 3, *mi*, 4, *fa*, 5, *sol*, 6, *la*, 7, *si*, conformément à l'ordre suivant,

1 2 3 4 5 6 7
ut ré mi fa sol la si. Si l'on est question de sur-tout de cette étendue pour passer dans d'autres octaves, la même ligne horizontale peut servir à cet effet. Faut-il passer dans l'octave qui commence à *ut* d'en haut ? on placera les chiffres au-dessus de la ligne ; faut-il, au contraire, passer dans l'octave inférieure, laquelle commence en descendant par le *si* qui suit *ut* posé sur la ligne ? alors on placera au-dessous de la même ligne, s'il faut qu'il passe au-dessus, & c'est-à-dire, encore une octave, soit plus bas ou soit plus haut ? on se servira qu'on donnera une seconde ligne au-dessus ou au-dessous.

Il est encore une autre méthode plus facile pour pouvoir noter tous ces mêmes sons de la même manière sur un rang horizontal, sans avoir jamais besoin de lignes & d'intervalles pour exprimer les différentes octaves. C'est d'y substituer le plus simple de tous les signes, c'est-à-dire, le point. Voici com-

ment il faut s'y prendre si l'on fait de l'octave par laquelle on a commencé, pour faire une note dans l'étendue de l'octave supérieure, & qui continue à l'air d'en haut, alors on met un point au dessus de cette note par laquelle on finit de son octave. Au contraire, si l'on veut finir de l'octave où l'on se trouve pour passer à celle qui est au dessous, alors on met le point sous la note par laquelle on y entre. Si un mot, quand le point est sur la note, vous passez dans l'octave supérieure; s'il est au dessous, vous passez dans l'inférieure, & quand vous changez d'octave chaque note, ou que vous voulez monter ou descendre de 2 ou 3 octaves tout d'un coup ou successivement, la règle est toujours générale, & vous n'avez qu'à mettre autant de points au dessous ou au dessus que vous avez d'octaves à descendre ou à monter. Ce n'est pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou descendiez d'une octave; mais à chaque point vous entrez dans une octave différente, dans un autre étage, soit en montant, soit en descendant, par rapport au son fondamental, lequel ainsi se trouve bien de la même octave en descendant d'uniquement, mais non pas en montant. Voyez la même fig.

Dans ces nouveaux caractères le dièze s'exprime par une petite ligne oblique qui croise la note, en montant de gauche à droite; *sol* dièze, par exemple, s'exprime ainsi *8*, *fa* dièze, ainsi *9*. Le bémol s'exprime aussi par une semblable ligne qui croise la note en descendant, exemple, *3*, *7*. Ces signes plus simples que ceux qui sont en usage, servent encore à montrer à quel le genre d'altération qu'ils causent. Quant au bémol il devient inutile, par la raison que les autres signes sont toujours inhérents aux notes altérées, & que toutes celles qui, quelles qu'elles soient, devaient être exécutées au son naturel qu'elles doivent avoir par la fondamentale où l'on est.

Pour déterminer le son fondamental de quelques tons ou cordes originales que ce

puisse être, dont le *ce-fa* est le principal dans la gamme pentatone, on écrit en marquant de l'air le mot qui lui est correspond, c'est-à-dire, *sol*, *re*, *la*, *mi*, *si*. Alors on fait un *ce*, qu'on peut appeler la *si*, devient *ut*, & sert de fondement à un nouveau *sol*, à une nouvelle pentade, toutes les notes du clavier ou de l'échelle, lui deviennent relatives, & ce n'est ainsi qu'on voit du rapport qu'elles ont avec ce son fondamental, qu'elles peuvent être employées.

Quant à la mesure, toutes les notes qui sont renfermées entre deux lignes perpendiculaires, sont justement la valeur d'une mesure; qu'elles soient en grande ou petite quantité, cela n'affecte en rien la durée de cette mesure qui est toujours la même; elle se divise seulement en parties égales, ou inégales, selon la valeur & le nombre des notes qu'elle renferme. Et dans la nécessité de représenter différents temps de la mesure par des virgules. Ainsi quand une note seule est renfermée entre les deux lignes d'une mesure, c'est un signe que cette note remplit tout le temps de cette mesure, & doit durer autant qu'elle. Dans ce cas, la séparation des temps devient inutile, on n'a qu'à soutenir le même son pendant toute la mesure. Quand la mesure est divisée en autant de notes égales qu'elle contient de temps, on peut encore se dispenser de les séparer; chaque note marque un temps, & chaque temps est rempli par une note; c'est l'objet de la fig. 5. Mais dans le cas que la mesure soit chargée de notes d'inégales valeurs, alors il faut nécessairement marquer la répartition des temps par des virgules. Le caractère qui détermine le nombre de ces temps, se place toujours dessous la mesure, les doubles barres, à la tête de l'air, (Voy. fig. 6.) où non-seulement cette règle est simplifiée, mais encore où l'on a joint les silences, les pauses d'augmentation & les syncopes.

Les notes dont deux égales remplissent un temps, s'appellent des demies, celles dont un son finit trois, des tiers, celles dont

il en faut quatre, des quarts, etc. Mais lorsqu'un temps se trouve partagé de sorte que toutes les notes n'y sont pas d'égale valeur, on se sert de celles qui sont de moindre valeur par une ligne horizontale qu'on place au dessus ou au dessous d'elles-mêmes.

Exemple 85, 212, 1711; lorsqu'il se trouve dans un même temps d'autres subdivisions d'inégales, ou se servent d'une seconde division. Exemple 12, 125, 1261 & ces haillons équivalent aux croches & aux doubles croches. À l'égal des tenus & des syncopes, on peut le servir de la ligne comme qui est en usage dans la musique ordinaire, ou bien se servir du point, en lui donnant le même qu'on que valent déterminée, c'est-à-dire, que si le point remplit tout un temps en une mesure, le son qui a précédé, doit durer aussi longtemps pendant tout ce temps ou toute cette mesure; & si le point se trouve dans un temps avec d'autres notes, il fait nombre aussi bien qu'elles, & doit être compté pour un tiers ou pour un quart, suivant la quantité de notes qui renferme ce temps-là en y comprenant le point en un mot le point vaut autant, ou plus ou moins que la note qui l'a précédé, & dont il marque la tenue, suivant la place qu'il occupe dans le temps où il est employé. (Voyez même fig. à la troisième, quatorzième, quinzième & dix-septième mesures.)

Le zéro par sa seule position, & par les points qui le peuvent suivre, lesquels alors expriment des silences, est le caractère propre à remplacer toutes les pauses, soupies, demi-soupies, etc. qui sont en usage dans la musique ordinaire. Et lorsqu'il s'agit de passer plusieurs en silence, les chiffres 2, 4, 8, etc. placés dessous un zéro, en déterminant le nombre. (Voyez à la tête de la même fig.)

La fig. 7. représente un *est* composé de ce genre de note, avec des paroles. Quelque chose ne soit consigné qu'un système des chiffres avec des points, il n'en résulte pas

moins qu'il ne le soit dans tout le reste de la méthode de l'auteur. Les chiffres ou notes sur la ligne horizontale, lesquels il a d'abord été parlé, peuvent exactement être relatés pour les parties d'accompagnement, & croisés sans cette même ligne, avec des points peuvent l'être seulement pour les parties du chant.

La fig. 8. représente l'étendue des quatre parties vocales, & celle des quatre parties instrumentales; comme les voix ont en général une étendue fixe depuis la grave jusqu'à l'aigu, on s'est déterminé dans cette figure par le moyen des blanches, & l'étendue qu'elle peut avoir tant d'un côté que de l'autre, par le moyen des croches. Quant aux instruments, c'est la son de la plus grave corde qui y est marquée d'un côté, & de l'autre le plus aigu que ces instruments rendent, & quo l'on puisse raisonnablement employer dans leurs parties. (Voyez EXEMPLE, & la Pl. XXII. de la Luthérie.)

P L A N C H E S. V. & V. bis.
La fig. 1. représente le diagramme général du système de musique des Grecs pour le genre diatonique. Or comme cette notation est simple & curieuse, nous pensons être obligés de nous en servir un peu de plus, afin de faire connaître les propriétés essentielles qu'elle a. Ce système depuis son origine jusqu'à celle du système des musulmans, repré. fig. 1.

Nous n'entreprendons point de rapporter ici l'histoire fabuleuse de Mercator, qui laisse entrevoir beaucoup de contradictions dans les faits, & sur lesquels la plupart des auteurs se font point d'accord; nous nous en tiendrons simplement à ce qui est le plus généralement reçu, & nous dirons seulement que les Grecs auxquels on attribue l'invention des sciences & des arts, & principalement de l'art de la musique, entreprirent d'abord celui de la notation, & qu'ils furent les premiers à établir un nouveau système (4). Que cela

(4) Plusieurs ont attribué aux Grecs beaucoup plus d'habileté que d'invention. Platon & Aristote, qui appartiennent à Athènes les premiers lettres de leur alphabet, Pan 2000, pour l'histoire de la musique, & la Pl. XXII. de la Luthérie.

paroissoit hasardé ou non, il est certain que c'est de chez cette nation que généralement on fait sortir l'origine des premiers connaissances de l'art musical. Ce système n'étoit alors composé que d'un *tétracorde*, ou d'une suite de quatre sons, tous ou cordes, ce qui formoit l'instrument appelé *xylophone*. Ces quatre cordes étoient l'*hypate-mésoson*, la *parhypate*, la *meson diatone* ou *tétracorde*, & la *hypate*, dont la plus grave répondoit à notre *ut* immédiatement au dessous de *ut* de *fa*, & les trois autres aux notes *si*, *sol*, *la*. Ce tétracorde n'étoit à désirer d'autres sons qu'il ne pouvoit exprimer, ou ne fut pas longtemps sans y ajouter successivement d'autres cordes; la première qui fut ajoutée aux quatre précédentes, étoit la *tétracorde-hypaton*, ou l'*hypaton diatone*, additionnée au *la* à *corde* (Bédée); la seconde la *parhypate-hypaton*, attribuée à *Hyagnis*; la troisième, l'*hypate-hypaton*, attribuée à *Tersandre*. Cette dernière répondoit à notre *si*, une quarte plus bas que l'*hypate* du premier tétracorde, la seconde à notre *ut*, & la première à notre *re*; ce qui formoit, par cette addition, deux tétracordes conjoints, par la raison que l'*hypate* ou *ut* se voit de plus haute corde au premier, & de plus basse au dernier. (Voyez dans la *fig.* 1. où se représentent les accords.) C'est en vertu de cette innovation, que la lyre nommée *septacorde* fut ensuite surnommée *heptacorde*. Jusques-là ce système paroîtroit suffisant, mais Pythagore reconnut la nécessité de représenter au calcul les proportions qui étoient entre les sons de ce système, & celle de fixer les points de division.

Aussi eût-il résolu de déterminer l'intervalle dissonnant que formoient entre elles les cordes extrêmes des deux tétracordes, savoir entre l'*hypate-hypaton* & la *mésoson* ou *la* & la *fa*, pour cet effet il ajouta au-dessus de l'*hypate-hypaton* une nouvelle corde encore plus grave, qui formoit l'octave de la une autre corde à l'opinion commune sur cet article. (Voyez *Plin.* liv. 2. ch. 57. *Lucr.* liv. 3. & *Strabon.* liv. 16.)

plus aiguë, c'est-à-dire, de la *mésoson* ou du *la*. Cette addition donna l'octave complète, qu'on nommoit plus *diapason*; Pythagore la divisa en *diapente* & en *diatessaron*, ne tenant pas compte du *quarte*, ce qui est encore d'usage dans la gamme moderne; cette corde s'appelle *pentachordion*, la *tétracorde*, l'*hypate*, & si donner à la lyre la forme d'*octocorde*. *Tétracorde* ou ajouta une neuvième, l'*hypate* une dixième & *Tétracorde* deux autres. Dans la suite ces dix-neuf cordes n'étant pas encore suffisantes pour exprimer tous les sons de la voix, plusieurs musiciens Grecs en ajoutèrent successivement de nouvelles, afin de former deux autres tétracordes, dont les sons étoient une octave plus haut que ceux des premiers, en sorte que ce système devint alors composé de quatre tétracordes, dont trois conjoints, un disjoint, & un ton de plus, ou simplement de quinze cordes, dont les deux extrêmes faisoient entre elles le *diastésiphan* ou la double octave; c'étoit là le plus grand système de ce temps. Mais comme la distinction du *tétracorde* se faisoit encore au milieu du système, c'est-à-dire, entre le second & le troisième tétracorde, il arrivoit que dans le premier cas, après la *mésoson* ou le *la* la plus aiguë du second tétracorde, suivait, en montant la *parhypate* ou le *si* naturel, au lieu que dans le second cas, c'étoit au contraire la *trite* ou *synnégma* ou *si* bémol qui se suivait; ainsi il paroit, que ce système, quoique ne contenant que quinze sons, notes ou cordes, peut être considéré, par rapport à ces deux divers cas, comme contenant seize cordes ou notes désignées sous dix-huit dénominations différentes l'*hypate* ou *Pentachordion* indiquée par des chiffres, *fig.* à *H. V. bis.*) Il faut remarquer, 1°. que le *pentachordion* ne contribue point à former le tétracorde des principales ou des plus graves cordes, qu'il n'en est qu'un simple ajouté que pour achever la plus haute

octave, & faire que la *mésoson* ou moyenne soit le milieu de ce système, ainsi que son nom le indique, & qu'elle jouisse également les deux autres qui le composent; quelle se trouve la plus haute corde de l'octave & la plus basse de l'autre, 2°. Qu'entre les deux plus basses cordes de chaque tétracorde il y a un intervalle d'un *diatésiphan*,

moins que le *diatésiphan* majeur qu'on appelle *sejmon*, (voyez à ce mot) qu'entre les deux plus hautes cordes de deux tétracordes qui tiennent le milieu, il y a un intervalle d'un ton majeur, c'est ce qu'on peut aisément reconnaître dans la figure suivante, ou moyen des rapports des cordes que nous y avons joints.

SYSTEME DIATONIQUE SELON PYTHAGORE.

Xen. hyp. bolon	2104.	Ton maj.
Hyp. bolon alt.	2196.	Ton maj.
Tet. hyp. bolon.	2292.	Ton maj.
Xen. diatessaron.	3072.	Lejmon.
Diatess. diatone.	3168.	Ton maj.
Xen. synnégma.	3264.	Ton maj.
Synnégma alt.	3360.	Ton maj.
Tet. diatessaron.	3888.	Lejmon.
Pyraméda.	4096.	Lejmon.
Tet. synnégma.	4292.	Lejmon.
Mésoson.	4488.	Ton maj.
Alt. diatone.	4584.	Ton maj.
Parhypate mésoson.	4680.	Ton maj.
Hypate mésoson.	4776.	Lejmon.
Hypate diatone.	4872.	Ton maj.
Hypate hypaton.	4968.	Lejmon.
Proslambanomen.	5064.	Ton maj.

Ce système, qui est purement diatonique & que les Grecs regardoient comme immuable d'abord, a ensuite varié par l'usage du temps; l'application de la corde *ut* de *synnégma*, qui fut employée comme moyenne entre la *mésoson* & la *parhypate*, afin de déterminer l'intervalle de quatre quarts qui se trouve dans les subdivisions des tétracordes, font à l'instinct, le *Mésoson*, de passer aussi en deux diatésiphan les intervalles qui répondent à *ut*, *re* & à *si*, *sol*, qui font le milieu de chaque tétracorde, par le moyen d'un *diatésiphan*, ce qui a été l'origine du genre appelé *chromatique*, & qui a été nommé par ces sons ou cordes, *cordes mobiles*, *Exochord*.

Tétracorde, Hypaton, Diatone & Chromatique.

Hypate mésoson.	6144.
Hypate diatone.	6240.
Hypate chromatique.	6336.
Parhypate hypaton.	7728.
Hypate hypaton.	8192.

Quant aux intervalles qui répondent à *re*, *ut*, & à *si*, *sol*, qui terminent le haut de

chaque tétacorde, ils ne furent point partagés, & par cette raison les cordes qui les formoient furent appellées *cordes hautes*. Enfin *Olympus*, résolvant sur ce partage, prétendit, qu'à l'exemple des tons mixtes, on devoit aussi diviser en deux parts de tons les dièses, & les bémols, & on termina l'invention que lui fit mettre une corde moyenne entre les deux plus basses cordes de chaque tétacorde, & voit, entre celles qui répondent à *fa*, *ut*, *mi*, *fa*, & à *la*, *si*, *do*, *re*, ce qu'il appelle du genre appelé *chromatique*, & ce qu'il fit nommer à ces cordes le tetrone des *mixtochromatiques*. Exemple.

Tetracorde Hypaton, *Diat. Chromat.* 6.
Hephæstion.

	1992	1993
Hep. meloia	61.4	61.4
Hyp. dia.	49.2	49.2
Hyp. chrom.	7.56	7.56
2-hyp. hyp.	77.6	77.6
Parhyp. hyp.	29.4	29.4
catom.	29.4	29.4
Hyp.2= hyp.	29.4	29.4

SYSTEME GÉNÉRAL.

Dans les genres diatonique, chromatique et enharmonique.

Neie hegehefotom.	2204	u	3	u
Paracae hyg. b. diem.	2299	u	3	u
Paracae hyg. b. diem.	2296	u	3	u
Trich hy. dia. chr. Pa	2926	u	3	u
hy. entom.				
Trich hyg. bol. entom.	2994	X	3	u
Nece dierzengum.	3072	u	3	u
Paracae diaz. diot.	3470	u	3	u
Neie fyma. chr. entm.	3475	u	3	u
Paracae diaz. chom.	3478	u	3	u
Parac. fm. dia. chom.	3688	u	3	u
Par. dia. ent. str. diaz.	3688	u	3	u
dia. entom.	3688	u	3	u
Trich diaz. entom.	3992	u	3	u
Paracae.	4998	u	3	u
Paracae fyma. entom.	4997	u	3	u
Par. hy. entm. str. hy.	4777	u	3	u
dia. chom.				
Trich fyma. entom.	4991	X	3	u
dia. entom.	4698	u	3	u
Neie entom.	4783	u	3	u
Neie chom.	4777	u	3	u
Par. hy. dia. chom.	5373	u	3	u
hy. entom. met. entom.				
Par. hy. str. entom.	4988	X	3	u
hy. entom.	6147	X	3	u
hy. entom.	6912	X	3	u
Par. hy. dia. chom. hy.	7776	u	3	u
hy. entom.				
Par. hy. hy. entom.	7584	u	3	u
hy. entom.	7584	u	3	u
Par. hy. entom.	9916	u	3	u

l'histoire que réunissent ces trois genres
 dans un seul système (que les romains ap-
 pellent *genus fufinum*, genre égal ou
 confondu), c'eft que le corrépondant eût com-
 pofé, 1^o, de quatre cordes diftinguées,
 comme celles qui répondent à *fi, re, fa, mi*, ou à *mi, fa, fol, la*, 2^o, d'une corde
 chromatique, comme celle qui répond à
ut, ou à *fi*; 3^o, d'une corde enharmon-
 ique, qui paffoit en deux points de tous
 celles qui répondent à *fi, ut, à re, fa*,
 ou à *la, fi*. À l'égard des intervalles qui
 répondent à ceux d'*ut à re*, d'*re à fa*,
 & de *fa à ut*, ainfi que ceux qui répondent
 aux intervalles de *fa à fi*, de *fi à la*, de *la à fi*,
 & de *fi à ut*, on ne les diftinguoit point dans
 l'ancien système. Pour le fçavoir fuivante.

Voilà quel étoit l'ancien système des Grecs, lorsqu'il fut porté à son plus haut degré de perfection dans la théorie & dans la pratique, selon ce qu'on en doit croire d'après les manuscrits que nous en ont conservés quelques-uns de leurs auteurs. (c)

On trouve dans ce système toutes les lettres qui le composent étoient exprimées par des mots, qui dans leur signification naturelle avoient un rapport direct avec ce qu'ils devoient représenter, & que ces mots étoient trop longs pour être écrits au-delà des syllabes du texte, les Grecs substituaient en leur place les vingt-quatre lettres de leur alphabet, tantôt droites, tantôt couchées, renversées, antérieures, &c. dans y compris l'accent grave & l'accent aigu, qui figuraient aussi parmi elles, & les employaient pour une même ligne, immédiatement au-delà de chaque syllabe du texte, avec cette distinction, que les caractères ou notes employées pour les parties vocaliques, étoient pas les mêmes pour les instrumentales, (Voyez PL V. fig. 6.) Il suffisait de cela que leur écriture contenant trente-six caractères, tant pour le caractère vocalique que pour l'instrumental, dans chacune des quinze modes, produisissent seize cents vingt notes, dont le nombre des radicales ou éléments étoit qu'à quatre-vingt-dix. Voyez *Alphabet, Arithmétique* (C. fin.) Outre cela, les servaient encore des quatre syllabes *ra, ré, ra, ré*, afin de pouvoir s'offrir plus facilement les sons de chaque résonance que renfermoient leur système, quand le cas le requéroit.

Dans la suite les Latins, ayant que d'être soumis aux Romains, vers l'an 374, trouvant que ces caractères étoient trop simplifiés, ils y retinrent, soit à cause de la variété & de la bizarrerie de leurs figures, soit à cause de leur inutilité, leur substituèrent les quinze premières lettres de leur alphabet; savoir, A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P.

ce qui forma un nouveau système, qui ne différoit cependant du premier que par la diversité des figures, la lettre étant toujours la même. (*Pagez B. P. V. bis.*) Saint Grégoire, vers l'an 594 de l'ère chrétienne, ayant remarqué que des fins, ordres ou lettres *H. J. K. L.* étoient véritablement qu'une répétition, mais une octave plus haut, des sept premières lettres *A. B. C. D. E. F. G.* réduisit tous les caractères des Grecs aux sept premières lettres majuscules de l'alphabet, qu'il ordonna plus ou moins, en minuscules, sans donner aucune dans le grave du système, & selon l'étendue des sons, des voix, & des inflexions; mais on se contentoit encore alors de les marquer comme les Grecs, au dessus de chaque syllabe du texte que l'on devoit chanter, & toujours par la même ligne. (*Pagez C. D. même Planche.*)

Après ce changement, d'autres imaginent localement d'autres moyens de présenter à l'œil les différents degrés d'élévation et d'abaissement des sons, suivant que le chant le comportait. Les premiers de ces systèmes, du moins le plus ancien qu'on nous ait ramené entre les mains (6), étoit composé de cinq caractères gothiques ou faciens, mal contournés, en forme de croches ou d'F, droites, renversées, nulles, &c. Ces places chacune d'une case ; ces cases étoient disposées de manière à former une échelle de clés, ou janne des sons, ce qui finissoit directement la tête d'un *trapeze*, divisé par six lignes horizontales, formant cinq intervalles ou interlignes, & dans lesquels on écrivoit systématiquement le texte, afin de répondre aux clés qui désignoient la diversité des sons qui leur convenoit. (Pages 51-52.)

Le système qui suivit & qui fut plus généralement répandu, consistoit à élever & à baisser les syllabes du texte, plus ou moins, suivant qu'il étoit nécessaire, mais toujours

(5) *Amel. Q. Apicatus*, *Emel. Q. 89c*.

(6) Manuscrit du dictionnaire Gode, carté n^o. 7111, à la bibliothèque du Roi, Soudan ou de la
conservation de ce document de M. Cappelonnier.

de ce même côté ; si au contraire ces signes sont sans points, ils n'obligent point à la répétition, alors la répétition devient arbitraire.

Dans la fig. 7. est une autre manière de reprendre la répétition fait d'abord, dans la basse (indique dans les dessus, quelquefois), par les notes qui conduisent au commencement, auxquelles, en second, on substitue celles qui leur succèdent, afin de renouer les extrémités des strophes que les répétitions séparent, ou de terminer le morceau par la chute conduisant au finale.

La fig. 8. représente d'un côté les notes anciennes & leurs valeurs, & de l'autre les silences de même valeur.

La fig. 9. représente de même, d'une part les notes modernes & leurs valeurs, & de l'autre part aussi les silences de même valeur ; celles-ci ne sont considérées que comme des diminutions des anciennes, soit par leurs valeurs, soit par leurs formes. L'origine de ces caractères vient des points quarrés dont il a été parlé plus haut, M. V. Comme ces points étaient, lors de leur origine, tous semblables & d'égale valeur, qu'ils ne marquaient point la durée proportionnelle qu'il devoit y avoir entre les sons, & que ce n'étoit que la quantité syllabique du texte latin, qui étoit qu'il étoit, qui leur en produisoit une assez irrégulière, un docteur de Paris, nommé Jean des Murs, environ l'an 1330, trouva le moyen de subdiviser ces points & d'exprimer leur valeur réciproque par les différentes figures qu'il leur donna, & qui sont telles qu'on les voit en cette planche. (Voyez VALUEUR des Notes.)

PLANCHE VII.

La fig. 1. représente les différents bâtons de mesure qui servent en musique à faire observer la mesure autant de temps que déterminent leur valeur particulière, relativement au mouvement donné ; c'est-à-dire, que le premier bâton équivaut en silence à deux mesures quelconques, le second à quatre, & les quatre suivants de même valeur équivalent à seize. Pour éviter la multiplicité de ces bâtons, quand il s'agit d'un grand

nombre de mesures, on en écrit le nombre en chiffre, ainsi qu'on le voit marqué à la fin de cette figure par le nombre 31 ; ce qu'on pourroit encore marquer autrement, savoir par sept bâtons de quatre mesures chacun, un de deux & une pause. (Voyez Pl. VI. fig. 9. & au mot Bâton.)

La fig. 2. représente une succession ascendante & descendante de plusieurs notes en degré conjoints, que l'on fait passer dans l'exécution avec une rapidité relative à leur valeur, c'est ce qu'on appelle *figurer*. (Voyez à ce mot.)

La fig. 3. représente un air de carillon à neuf timbres. Dans cet air on remarque que tous les intervalles entre le chant parcourent, sont exactement conformes aux divisions naturelles de tierces, de quarte, de quinte & d'octave, & que les timbres du carillon n'ont d'autre rapport entre eux, dans leur succession, que ceux qui répondent aux sons *sol, fa, mi, ré, ut, fa, sol, la, si*.

La fig. 4. représente les principaux agréments usités dans le chant français, les figures qui les indiquent, & au dessous desquels est notée la démonstration de leurs effets.

Ces agréments regardent principalement la mélodie, & ne tiennent qu'à la son expression. Quant au nombre des agréments du chant, ainsi que de leurs lignes, il n'est pas encore bien absolument déterminé ; rien ne seroit plus utile cependant qu'une convention fixe entre les musiciens, qui pût réduire en principe une partie aussi arbitraire ; elle a déjà été tentée dans deux ouvrages modernes d'un genre différent. (Voyez *Art du chant*, par M. Blanchet, & *l'Art du faucon traversière*, par M. D. L.)

La fig. 5. est la première strophe ou répétition d'une marche connue, & qui finit tel point, faire voir le caractère de ce genre d'air, son mesure, sa mesure, on y a joint la batterie des tambours, telle qu'on l'exécute dans la compagnie des Mousquetaires.

La marche en général, à quelque usage qu'on l'emploie, doit toujours être de mesure à deux temps, d'un mouvement grave & marqué.

marqué, en sorte que le premier temps de la mesure tombe régulièrement avec le repos d'un pied à terre, & le second temps avec le levé du même pied. Lorsque le pas est accéléré, comme dans la marche ordinaire des troupes, il se réduit alors à l'exacte valeur d'une demi-mesure. Ceci met en évidence une loi qui est de faire correspondre les phrases de chant à certaine mesure, en les faisant tomber chacune exactement avec chaque mesure de l'air.

La fig. 6. est un air appelé en Suisse le *zair des vachers*, parce qu'en effet les bouviers, vachers, ou pâtres du ce pays, comme dans presque toute l'Allemagne, rappellent leurs animaux un bœuf tous les soirs par cette espèce de chant, soit avec un cornet ou une cornemuse, ou soit avec un grand roseau évidé, long de huit pieds à peu près, qu'ils embouchent à la manière des cors, & qui n'est son approchant de celui de ces instruments. Cette espèce de cornet, simple & très-naturel, qui leur sert de houlette dans le jour, est harmonique ; une phrase en est en partie dans les *sol* que l'on voit indiqués, parce que ce son, comme dans les cors, est en rapport avec celui de la totalité commune *re, sol*, & qu'il approche plus de *mi* que de *fa*.

La fig. 7. est ce qui a obligé d'altérer ainsi cette note au moyen du dièse, quoiqu'exactement elle ne le fait point à ce degré dans le corps sonore.

Cet air est très-célèbre parmi les Suisses ; il est si cher à eux, selon M. Roussau, qu'il lui déhémis, sous peine de mort, de le jouer dans leurs troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, desettier on mourir ceux qui l'entendaient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays. (Voyez *le Mousquetaire*).

PLANCHE VIII.

La fig. 1. représente une table de tons les intervalles simples, praticables dans la musique. Dans la première colonne sont les intervalles exprimés en notes. Dans la seconde

sont les noms des intervalles. Dans la troisième sont les degrés qu'ils contiennent. Dans la quatrième sont leur valeur, en sons & semibreux ; & dans la cinquième sont en leurs rapports numériques.

On observera que la plupart de ces rapports peuvent se déterminer de plusieurs manières ; mais on a préféré ici la plus simple, & celle qui donne les moindres nombres.

Il est à remarquer encore, que la véritable septième supérieure, telle qu'elle est marquée dans cette table, n'a pas lieu dans l'harmonie, ou n'y a lieu que successivement, comme transition chromatique, & jamais figurativement dans le même accord, & qu'elle diffère en cela de l'intervalle appelé par les harmonistes *septième figure*, laquelle n'est qu'une septième majeure avec un accompagnement particulier. (Voyez ACCORD.)

La fig. 2. représente les crochets. On donne aussi les traits qui traversent le bout de la queue d'une note, & qui indiquent une subdivision de la même note en d'autres notes de moindre valeur. Il y en a de *simples* & de *double* ; voyez à B la subdivision des notes qu'ils indiquent au dessous & leurs effets.

Les crochets en général ne servent que de simples abréviations, propres à soulager la vue dans l'exécution en changeant moins la copie, & à prévenir par ce moyen la confusion.

La fig. 3. représente un exemple du *double emploi*, dans lequel on voit que la sous-dominante *fa*, dans la première mesure, conserve son premier caractère, & que dans la troisième mesure elle en prend un autre, en ne passant à la dominante *tonique sol*, que par l'interposition de la dominante *simple ré*, qui est renversée de son harmonie, & dont elle devient tierce mineure. Ce qui constitue le *double emploi* n'est autre chose que la manière d'employer sous deux faces différentes l'accord de *fa*, dominante, dit la grande *fa*. V. ACCORD. Double emploi.

exemple, donne la dix-neuvième ou la double octave de la quinte, qu'il faut entendre que c'est exactement la dix-neuvième de cette corde-voûte, ou la double octave de la quinte, & ainsi des autres intervalles.

Nous croyons devoir faire partiel au lecteur d'une découverte relative à celle des sons harmoniques ou flûtes, & dans laquelle nous venons reconnaître une analogie intime entre l'habitacle léger ou l'ajustement du doigt qui les produit sur les cordes, & la modification du vent qui leur fournit dans les instruments à vent; tels sont les bois, les trompettes, & principalement les flûtes traversières; & quant aux premiers de ces instruments, on fait que tous leurs sons sont essentiellement harmoniques, & qu'ils n'en peuvent rendre d'autres; mais nous parvenons aux flûtes traversières il n'en est pas de même, car indépendamment des sons flûtes on en croit grand nombre, que l'on en tire par le moyen des différentes positions des doigts sur les trous (voyez Figure). Ils en rendent d'autres d'une nature différente à ceux-ci, sans le secours de la mutation des doigts. Cette production de l'art harmonique se fait sur la flûte par une gradation multipliée du vent que l'on introduit dans son embouchure, & cela dans l'ordre des fluxions que représente la table, fig. 4, Pl. XVI. bis.

Pour l'intelligence de ce tableau, en observant que si l'on prend par exemple le 1^{er} premier ton générateur, considéré comme le fon de la tonalité de l'instrument, il produit successivement 2^e son octave, 3^e la douzième ou double octave, 4^e la quinzième, ou double octave, 5^e dieuze la dix-huitième, ou triple tierce majeure, 6^e la dix-neuvième, ou triple quinte, 7^e la vingt-troisième, ou triple septième mineure. Il en sera du même à l'égard des autres tons générateurs, en observant cependant que pour descendre plus profondément la justesse de quelques-uns de ces four harmoniques, & s'enche par ce moyen leur succession plus analogue à la première, on a eu l'attention de marquer par un petit *e* ceux pour lesquels il faut

que la clé de l'instrument découvre son trou,
& d'un petit (b) ceux pour lesquels au con-
traire elle se doit couvrir.

harmoniques $\text{re } \text{fa} \text{ la} \text{ si}$ des successions de mi et de fa, il faudrait supprimer le mi et de la tête outside peccer un trou sur la puits, vit à vit la goupille, qui se bécotterait au moyen d'une clé, et se déboucherait quand ces successions seraient finies. Ces imperfections ou ces dissonances ne sont pas souffles, comme on le pourrait penser, par la nature des harmoniques, mais elles le sont bien par l'imperfection naturelle de l'instrument qui, non-seulement dans ces cas-ci, mais encore dans plusieurs autres l'interrompt l'action des parties de la colonne d'air qui contiennent, par des ouvertures de trous qui subdivisent cette même colonne irrégulièrement, et subissent, éteignent ou changent de nature par ce moyen les sons qui devraient en être produits différemment. On en peut faire la preuve dans les sons fa, si, ut, re, et mi bémol, etc. lesquels sont d'une nature si différente on ne saurait remédier, quelque moyen qu'on emploie, il n'y a de beaux sons absolument dans cet instrument, que ceux où les trous se découvrent successivement, et c'est précisément par ces sons-là seuls que la flûte traverse brille davantage.

N. B. Que dans la pratique les signes de convention dont on se sert pour désigner ces sons harmoniques, sont des guillemets placés au même lieu des notes qu'on puurait leur substituer. (Voyez l'ouvrage intitulé *l'Art de la flûte traversière*.)

Fig. 7. Pour entendre cette figure il faut poser pour principe, d'après M. Tartini : 1^o, « Que tout accord sera dissonant lorsqu'il

contienda deux intervalles sensibles, autres que l'octave; soit que ces deux intervalles se trouvent conjoints ou séparés dans l'accord, 2°. Que ces deux intervalles, celui qui appartenait au système harmonique ou antérieur, sera continuant, & l'autre différent, ainsi dans les deux exemples S. T. d'accords dissonans (fig. 5.) les intervalles G & c ou *mi* sont conjoints, & les intervalles G & g ou *mi* *fa* dièse, sont dissonans.

11. Le plus important maintenant, c'est que tous les dièses du système ne sont fondamentaux qu'en regard de C de la série harmonique (Voyez ci-après §§. 8, 9, 10, 11, XII). On trouvera que les dièses qu'on se réduit à avoir de ce système forment les suivantes, et les seules dièses qu'on puisse établir sur le système harmonique. La première est la quinte ou le double quinte *h*, *f*, *a*. La seconde est la onzième qu'il ne faut pas confondre avec la simple onzième, attendu que la première quartie ou quartie simple de C étant dans le système harmonique particulier, est consonnante; et que n'étant pas la deuxième quartie ou onzième C *f*, *a*, étrangère à ce même système. La troisième est la douzième ou quinte superflue, avant que d'achever l'énormité commencée, on doit remarquer que la même distinction des deux quintes consonnantes & dissonantes qu'on a faite ci-dessus, se fait entendre de même des deux tierces majeures de cet accord, & des deux tierces mineures de l'accord suivant. La quatrième & dernière dissonance donnée par la série et la quatorzième *h*, *e*, c'est-à-dire, l'octave de la septième, quatorzième qu'on ne réduisant simple que par licence, & selon le droit qu'on s'est attribué dans l'usage de confondre indifféremment les octaves. 12.

La fig. 4. représente le système général des diatoniques, leur préparation & leur salvation. Ainsi dans la série harmonique (Pl. XII, fig. 10.) le raucour; ou le propre d'éc. quinte étant celui dont la neuvième est préparée & doublée, le rapport suivant; au progrès de quinte, est celui dont cette neuvième neuvième doit être sauvée: la neuvième

ne doit donc descendre d'un degré par
yearn éternelle dans la félicité harmonique
l'union de ce deuxième progrès, et par
conséquent l'œuvre de son fondamental ;
c'est le qu'on voit en D. En suivant la même
marche, on trouvera que l'existence F doit
descendre de même d'un degré sur l'Unité F
de la félicité harmonique, selon le rapport
correspondant ; que la deuxième ou cinquième
supérieure G doit donc descendre sur la
même G naturel, selon le rapport $\frac{1}{2}$, où l'on
voit la raison jusqu'au bout à son limite,
pourquoi la Basse doit monter pour préparer
les différences, et pourquoi le ténor doit
descendre pour les élever.

La 3^e, 6^e, représente un résultat doublement harmonique, suivant l'expérience du célèbre l'arimi et de plusieurs autres. (Voy. FONDAMENTALE HARMONIE.) Deux sons sentés ensemble forment un intervalle quelconque, produisant une faible bordure au grave lequel est cependant sensible & appréciable; les bordures est exactement le son fondamental de l'harmonie qui l'engendre. Ainsi puisque deux sons A l'octave, conjointement en produisant un troisième au grave, trois sons pris dans le même son conjointement à en produire deux, c'est ce qu'on voit ici en A. Par cette expérience, si l'on fait résonner la tierce majeure *fi, fa*, suivie de la tierce mineure, *fi, sib*, &c. comme en B, on aura pour bordure *fi, mi* B, &c. ainsi que l'indiquent les notes noires. Si l'on fait résonner la tierce mineure, la quarte, &c. comme en C, on aura au grave *fi, fa*, *fi, sib*, &c. le tout réunira l'accord parfait mineur, & celui de mi mine & fa mineur d'une part dont les bordures résultant seront doubles, & formeront les intervalles de quarte & de tierce mineurs, tels que l'on voit en A, à cette différence cependant qu'ils ne sont point ici dans leur situation exacte & naturelle, qu'ils y sont renoués à leur octave, ainsi que nous aurons occasion de le faire observer plus loin.

La fig. 7, représente les trois accords par-
tules majeurs, portant sur les cordes fonda-
mentales de toute l'harmonie, savoir, sur la

tonique, la dominante *sol*, & la sous-dominante *fa*. "Si on rapporte & rapproche ces notes, selon l'ordre le plus rapproché, les notes qui constituent ces trois accords, on aura très-exactement, tant en notes musicales qu'en rapports numériques, l'octave ou échelle diatonique naturelle rigoureusement établie en notes; la chose est évidente par la seule opération. Les rapports numériques, cela se prouve presque aussi facilement: car supposant 360 pour la longueur de la corde entière, (Pl. XII.

fig. 10.) ces trois notes *C, G, F*, seront *ut, sol, fa* seront comme 180, 240, 270; & l'échelle entière qui s'en déduit sera dans les rapports marqués Pl. XIII. fig. 2.

PLANCHE XII.

La fig. 1. représente simplement une octave du clavier instrumental, composée de treize touches qui répondent aux treize sons du système établi, savoir sept diatoniques & cinq chromatiques. En supposant quatre semblables octaves ajoutées à celle-ci, on aura le clavier général à grand ravallonnement, tel qu'on le représente la Pl. XXII, de la *Préface*.

La fig. 2. représente une autre octave du clavier, arrangé selon un nouveau système, qui est autant profond qu'il paraît avantageux. C'est ce qui nous oblige à en rapporter ici le précis succinct, tel que l'a donné M. Rouffet dans son *Dictionnaire de Musique*. Il s'agit premièrement de déterminer le rapport exact de sons dans le genre diatonique & dans le chromatique; ce qui se fait d'une manière uniforme pour tous les sons, sans par conséquent égarer le tempérament. Tout ce système est sommairement renfermé dans les quatre formules suivantes.

Formules.

$$A. 12 f - 7 r \pm t = 0.$$

$$B. 12 x - 5 t \pm r = 0.$$

$$C. 7 f - 4 r \pm x = 0.$$

$$D. 7 x - 4 t \pm f = 0.$$

Explication.

Rapport de l'octave, . . . $n : 2$.

Idem, de la quinte, . . . $n : 3$.

Idem, de la quarte, . . . $n : 4$.

Rapport de l'Intervalle qui vient

de quinte, . . . $n' : 2$.

Idem, de l'Intervalle qui vient

de quarte, . . . $n' : 3$.

r. Nombre de quintes ou de quartes de

l'Intervalle.

f. Nombre d'octaves combinées de l'In-

tervalle.

t. Nombre de semitons de l'Intervalle.

x. Gradation diatonique de l'Intervalle,

d'échelle, nombres des secondes

diatoniques majeures & mineures de

l'Intervalle.

x. de 1. Gradation des termes d'un In-

tervalle d'un nom.

La première est de chaque formule lieu,

lorsque l'Intervalle vient de quintes.

La seconde est de chaque formule à lieu,

lorsque l'Intervalle vient de quartes.

Les notes de chaque des douze touches

du clavier que cette fig. représente sont:

Ut, de 12 ma mi fa sol la si fa si.

Tout Intervalle est formé par la progressi-

on de quintes ou par celle de quartes, &

marquées à l'octave. Par exemple, l'Intervalle

si ut est formé par cette progression de cinq

quartes *si ut la re sol ut*, ou par cette progres-

sion de sept quintes *si fa la si re mi fa si*.

De même l'Intervalle *fa la* est formé par

cette progression de quatre quintes *fa ut*

sol re la, ou par cette progression de huit

quartes *fa la ma be de si si mi la*.

De ce que le rapport de tout Intervalle

qui vient de quintes est $n' : 2$, & que celui

qui vient de quartes est $n' : 3$, il s'ensuit

qu'on a pour le rapport de l'Intervalle *si ut*,

quant il vient de quintes, cette proportion

$2^7 : n' :: 2^7 : n'$. Et si l'Intervalle *si ut* vient

de quartes, on a cette proportion $3^5 : n' ::$

$n' : 2^7$. Voici comment on prouve cette ana-

logie. Le nombre de quartes d'un Intervalle

si ut, étant de 5, le rapport de cet

Intervalle est de $2^5 : 3^5$, puisque le rapport

de la quinte est $2 : 3$. Mais ce rapport $2^5 : 3^5$

désignerait un Intervalle de 2^e semitons, puisque chaque quinte a 5 semitons, & que cet Intervalle a 5 quintes. Ainsi, l'octave n'ayant que 12 semitons, l'Intervalle *si ut* passerait 2 octaves. Donc pose que l'Intervalle *si ut* soit moindre que l'octave, il faut donc diminuer ce rapport $2^5 : 3^5$ de deux octaves, d'échelle, de rapport de $2^4 : 3^4$; ce qui se fait par un rapport composé du rapport direct $2^5 : n'$, & du rapport inverse de celui $2^4 : n'$, on a cette suite, $2^5 \times 1 : n' :: 2^4 : 1 :: 2^5 : n' :: 2^4 : 1 :: 2^5 : n' :: 2^4 : 1$. Or l'Intervalle *si ut* venant de quartes, son rapport, comme il a été dit ci-dessus, est $2^5 : n'$. Donc $2^5 : n' :: 2^4 : 1$. Donc $r = 1$, & $t = 1$. Ainsi, réduisant les termes du second cas de chaque formule aux nombres correspondants, on a pour C, $7x - 4t - x = 21 - 20 = 1$, & pour D, $7x - 4t - 5 = 7 - 4 = 3$.

Lorsque le même Intervalle *si ut* vient de quintes, il donne cette proportion $n' : 2^7 :: n' : 2^7$. Ainsi, l'on a $r = 7$, $s = 4$, & par conséquent, pour A de la première formule, $12f - 7r = 84 - 49 = 35$, & pour B, $12x - 5t = 12 - 5 = 7$. De même l'Intervalle *fa la* venant de quintes, donne cette proportion $n' : 2^7 :: n' : 2^7$, & par conséquent on a $r = 4$, & $s = 2$. Le même Intervalle venant de quartes, donne cette proportion $n' : 3^5 :: n' : 3^5$. Et si l'on veut trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports & tout ce qui regarde les Intervales par le moyen des formules. Ce sera mettre un lecteur attentif sur la route que de lui donner les valeurs de n & de ses puissances.

Valeurs des puissances de n.

$n^1 = 2$, $n^2 = 4$, $n^3 = 8$, $n^4 = 16$, $n^5 = 32$, $n^6 = 64$, $n^7 = 128$, &c.

Valeurs précédentes des trois premières puissances de n.

$$n = \sqrt[3]{n^3}, n = \sqrt[4]{n^4}, n = \sqrt[5]{n^5}.$$

Valeurs approchées des trois premières puissances de n.

$$n = \frac{1}{2}, n^2 = \frac{1}{4}, n^3 = \frac{1}{8}.$$

Donc le rapport qu'on a cru injustement de la quinte juste, n'est qu'un rapport d'approximation, & donne une quinte trop forte, & de là le véritable principe du tempérament, qu'on ne peut appeler ainsi que par abus, puisque la quinte doit être faible pour être juste.

Remarques sur les Intervales.

Un Intervalle d'un nombre donné de semitons, a toujours deux rapports différents, l'un comme venant de quintes, & l'autre comme venant de quartes. La somme des deux valeurs de n dans ces deux rapports égale 12, & la somme des deux valeurs de r égale 7. Celui des deux rapports de quintes ou de quartes, dans lequel r est le plus petit, est l'Intervalle diatonique, l'autre est l'Intervalle chromatique. Ainsi l'Intervalle *si ut*, qui a ces deux rapports $n' : 2^7$ & $n' : 3^5$, est un Intervalle diatonique, comme venant de quintes. & son rapport est $2^7 : n'$, mais ce même Intervalle *si ut* est chromatique comme venant de quartes, & son rapport est $3^5 : n'$, parce que dans le premier cas $r = 7$ est moindre que $r = 4$ du second cas. Au contraire l'Intervalle *fa la*, qui a ces deux rapports $n' : 2^7$ & $n' : 3^5$, est diatonique dans le premier cas où il vient de quintes, & chromatique dans le second où il vient de quartes.

L'Intervalle *si ut*, diatonique, est une seconde mineure. L'Intervalle *si ut*, chromatique, n'est qu'une seconde majeure. L'Intervalle *fa la*, diatonique, est une tierce majeure. L'Intervalle *fa la*, chromatique, n'est qu'une tierce mineure. L'Intervalle *mi fa*, diatonique, est une quarte majeure. L'Intervalle *mi fa*, chromatique, n'est qu'une quarte mineure. L'Intervalle *re mi*, diatonique, est une quinte majeure. L'Intervalle *re mi*, chromatique, n'est qu'une quinte mineure. L'Intervalle *ut re*, diatonique, est une sexte majeure. L'Intervalle *ut re*, chromatique, n'est qu'une sexte mineure. L'Intervalle *si re*, diatonique, est une septième majeure. L'Intervalle *si re*, chromatique, n'est qu'une septième mineure. L'Intervalle *fa si*, diatonique, est une octave majeure. L'Intervalle *fa si*, chromatique, n'est qu'une octave mineure. Les deux Intervales de même nombre de semitons, l'un diatonique, l'autre chromatique, sont appelés Intervales correspondants. Or, quand la valeur de r est égale à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'Intervalle est

455; $A_1 = \frac{1}{2} = 10$; $A_2 = \frac{1}{4} = 5$; & représentent les tons de l'exemple Q (fig. 10.) sur lequel on doit remarquer en particulier, que cet exemple, comparé au précédent Q & au précédent O, donne le même intervalle naturel de la règle des mouvements contraires.

Les quarts des ordonnées seront au quart de 3600 du diamètre dans les raisons suivantes; $A_1 P = 1 = 3600$; $C_1 C = 1 = 3600$; $G_1 G = \frac{1}{2} = 1800$; $E_1 E = \frac{1}{4} = 900$; & représentant les tons de l'exemple Q (même fig.).

Or cette dernière série, qui n'a point d'homologue dans les divisions du diamètre, & sans laquelle un système tant complet que le système harmonique, n'aurait pu être découvert dans les propriétés du cercle les vrais fondemens du système, qu'on ne peut trouver, ni dans la ligne droite ni dans les seuls nombres abstraits. Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en tirer les vérités sûres données & les règles de l'art harmonique.

L'octave qui n'engendre aucun son fondamental, n'étant point essentielle à l'harmonie, peut être retranchée des parties constitutives de l'accord réduit à la plus grande simplicité, doit être considérée toute seule. Mais il est composé seulement de ces trois termes $\frac{1}{2}$, lesquels sont en proportion harmonique, & où les deux moyennes $\frac{1}{2}$ sont les seuls vrais éléments de l'unité sonore, qui point le son d'accord parfait, car la fraction $\frac{1}{2}$ est élément de l'octave $\frac{1}{2}$, & la fraction $\frac{1}{4}$ est octave de la monade $\frac{1}{4}$.

Cet accord parfait $\frac{1}{2}$, produit par une seule corde, & dont les termes sont en proportion harmonique, est la loi générale de la nature, qui sert de base à toute la science des sons; loi que la physique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication est soumise aux règles de l'harmonie. Les calculs des cordes & des poids tendus servent à donner en nombre le rapport des sons qu'on ne peut considérer comme des quantités

qu'à la faveur de ces calculs. Le troisième son, engendré par le concours de deux autres, est comme le produit de leurs quantités; & quand dans une cathédrale commune, cathédrale sans le son de toutes les mêmes, quoiqu'engendré par des intervalles différents, c'est que les propriétés des généraux sont égaux entre eux.

C'est le déduit manifestement dans des proportions précédentes. Quel est, par exemple, le troisième son qui résulte de CH & de GH (fig. 9.) C'est l'union de CH pour quel? Parce que dans les deux proportions harmoniques, pour les quarts des deux ordonnées C, CC, & C, CC, sont moyens proportionnels, les sommes des extrêmes sont égales entre elles, & par conséquent produisent le même son commun CH ou C, CC. En effet, la somme des deux rectangles de CH par C, CC, & de CC par C, CC, est égale à la somme des deux rectangles de CH par C, CC, & de CH par C, CC; car chaque de ces deux sommes est égale à deux fois le quart du rayon. D'où il suit que le son C, CC ou CH, doit être commun aux deux cordes; or ce son est précisément la note Q de l'exemple O. Quelques ordonnées que vous puissiez prendre dans le cercle toutes comparées deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troisième son représenté par la note Q; parce que les rectangles des deux parties du diamètre par le rayon donneront toujours des sommes égales. Mais l'octave NQ n'engendre que des harmoniques à l'aligné, & point de son fondamental, parce qu'on ne peut élever d'harmonie sur l'extrémité du diamètre, & que par conséquent le diamètre & le rayon ne faisoient, dans leur proportion harmonique, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviser harmoniquement le diamètre par les fractions $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, qui donne le système naturel de l'accord majeur, si on le divise mathématiquement en six parties égales (voyez fig. 1.) on aura le système de l'accord majeur renversé, & en renversant

donne exactement l'accord majeur; car une de ces parties donne la dix-neuvième, deux donnent la douzième, trois donnent l'octave, quatre la quinte, & cinq la tierce majeure.

Mais l'usage qu'on fait de ces sons, ou alternera le majeur son qu'ils engendrent, ou deux sons simultanés, ou bien du son C (fig. 12.) ne produisent jamais pour l'acoustique que le son E, ce qui prouve que si l'accord majeur, si son mode, ne lui donne par la nature. Que si l'on fait consommer deux ou plusieurs intervalles de l'accord mineur, les sons fondamentaux se multiplient, & relativement à ces sons, on entend plusieurs accords mineurs à la fois sans aucun accord mineur. Voyez ci-dessus Pl. XI. fig. 6. & ce qui en est dit.

PLANCHE XIII.

La fig. 1. représente l'échelle diatonique commune, commencée à celle des aliquotes, donnée par les divisions naturelles des cordes, tempérées mathématiques, & autres instruments semblables, selon M. Boileau (*Théorie de la Musique*), par la composition de ces deux échelles on voit en même temps la suite des tons faux donnés par ces instruments. Cependant l'échelle chromatique, pour n'être pas d'accord avec la série des aliquotes, n'en a pas moins une origine physique & naturelle, qu'il faut développer.

La portion de l'ancienne série O (fig. 9. Pl. XII.) qui donne le système harmonique, est la séquence ou quinte CC, c'est-à-dire, l'octave harmoniquement tempérée. Or les deux termes, qui se rapportent à ceux-ci dans la série P des compléments (fig. 10. Pl. XII.) sont les notes GF. Ces deux cordes sont moyennes, l'une harmonique & l'autre arithmétique entre la corde entière & la moitié, ou entre le diamètre & le rayon; & ces deux moyennes G & F se rapportant toutes deux à la même fondamentale, déterminent le ton & même le mode, puisque la proportion harmonique y domine, & qu'elles paraissent avant la gé-

nération du mode mineur; n'ayant donc d'autre loi que celle qui est déterminée par la série harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une & l'autre le caractère; savoir l'accord parfait majeur, composé de tierce majeure & de quinte.

La fig. 2. représente la même échelle diatonique, le son des intervalles compris entre les sons qui la composent, & le rapport de ces mêmes sons exprimés conformément à ceux des trois accords parfaits de la fig. 7. Pl. XI. On voit en cette figure que tous les intervalles sont justes, excepté l'accord parfait D & A, dans lequel la quinte BA est fautive (voir ci-dessus, de même que la tierce mineure DF, à cause du ton mineur DE; mais dans tout système ce défaut ou l'équivalent est inévitable. L'échelle vraie fondementale, la principale échelle des tons naturels, C, C, F, (fig. 7. Pl. XI.) dont elle est tirée, est la formation des cordes, qui donnent un progrès de notes fondamentales du Fa au Fa, sans la basse de l'octave la modulation G étant moyen harmonique, & F moyen arithmétique entre les deux termes de l'octave, le passage du moyen à l'extrême forme une cadence qui tire son nom du moyen qui la produit. CC est dans une cadence chromatique; l'écarter cadence arithmétique, & l'on appelle cadence mineure celle qui, du moyen arithmétique passant au moyen harmonique, se compose des deux avant de se résoudre sur l'extrême. (Voyez fig. 3.)

De ces trois cadences, l'harmonique est la principale & la première qu'on a; son effet est d'une harmonie mâle forte, & terminant un sens absolu. L'arithmétique est faible, doux, & laisse encore quelque chose à désirer. La cadence mineure suspend le sens & pousse à peu près l'effet du point interrogatif & négatif. Dans l'application naturelle de ces trois cadences, celle qui se voit en cette planche fig. 4. résout exactement la basse fondamentale de l'échelle; & de tous divers enchevêtrements le ton la manière de traiter un ton quelconque, &

d'y moduler une suite de chants; car chaque note de la chaîne est supposée porter l'accord parfait, comme il a été dit ci-dessus.

La fig. 4, est consignée aux fig. 1, & 4, de la Pl. XI. car si l'on considère la série P (Planche XII. fig. 16.) à la corde entière, dans le système général des distances, on trouvera exactement les mêmes intervalles que donne antérieurement la série Q, savoir, octave, quinte, quarte, tierce majeure & tierce mineure. D'où il suit que la série harmonique particulière donne avec précision, non seulement l'exemplaire & le modèle de deux séries arithmétiques & géométriques qu'elle engendre, & qui conviennent avec elle le système harmonique universel, mais aussi présente à l'oreille l'ordre des sons, & prépare à l'autre l'emploi de ses distances. Cette préparation, faite par la série harmonique, est exactement la même qui est établie dans la pratique: car la neuvième doublée de la quinte, se prépare aussi par un mouvement de quinte; l'onzième doublée de la quarte, se prépare par un mouvement de quarte; la quinzième doublée de la tierce majeure, se prépare par un mouvement de tierce majeure; enfin la seizième doublée de la tierce mineure se prépare aussi par un mouvement de la tierce mineure.

Fig. 5. Pour entendre cette figure, il faut savoir que les compositeurs du quinzième siècle, excellens harmonistes pour la plupart, employoient toute l'échelle comme basse fondamentale d'autant d'accords parfaits qu'elle avoit de notes, excepté la septième, à cause de la fausse quinte; & cette harmonie bien conduite étoit fait un fort grand effet, si l'accord parfait sur la même note n'eût été rendu trop dur par les deux fausses relations avec l'accord qui le précède & celui qui le suit. Pour rendre cette suite d'accords parfaits aussi pure & aussi douce qu'il est possible, il faut la réduire à cette autre basse fondamentale (indiquée au dessous des notes noires)

qui sonne, avec la précédente, une nouvelle source de variétés.

Fig. 6. Des divers fondemens d'harmonie donnés par les trois sortes de cadences ci-dessus expliquées, & des diverses manières de les entrelacer, naît la variété des tons, des phrases, & de toute la mélodie. De la mesure donnée par ces mêmes cadences résulte encore l'exacte expression de la prosodie & du rythme; car comme la syllabe lieue s'appuie sur la longue, de même la note qui prépare la cadence en levant, s'appuie & pose sur la note qui la résout en frappant; ce qui divise les temps en longs & en brefs, comme les syllabes en longues & en breves. L'usage des notes différentes par degrés, joints dans les temps loibles de la mesure, se déduit aussi des mêmes principes; car supposons l'échelle diatonique & mélodie que représente cette figure, il est évident que la note fondamentale ou relative dans la basse X, au lieu des notes de la basse Z, n'est ainsi tolérée que parce que, restant toujours dans les temps forts, elle échappe nécessairement à notre attention dans les temps faibles & que les cadences dont elle tient lieu, n'en sont pas moins supposées; ce qui ne pourroit être si les notes différentes changeoient de lieu & s'appuyoient sur les temps faibles.

Les figures 7, 9, & 10, représentent la formation des genres chromatique, enharmonique, &c. en insérant dans l'échelle diatonique les sons donnés par la série des distances, on aura d'abord la note *sol* = N (fig. 10. Pl. XII.) qui donne le genre chromatique & le passage régulier du ton majeur d'*ut* à son mineur correspondant *si*. (Voyez fig. 9.) Puis on a la note *Re* ou *B*, laquelle avec celle dont on vient de parler, donne par la même série, produit le genre enharmonique. (V. fig. 10.)

Quoique, en égard au diatonique; tout le système harmonique soit, comme on a vu, renfermé dans la raison sextuple, cependant les divisions ne sont pas tellement bornées à cette étendue, qu'entre la dix-

neuvième ou ultime quinte; & la vingtième ou quadruple octave *i*, on ne puisse encore insérer une moyenne harmonique dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la nature dans les cors de chasse, timpanes &c. Ce ton *si*, qui divise harmoniquement l'intervalle de la quinte *re* *sol* ou *si*, ne sonne pas avec le *si* une tierce mineure juste, dont le rapport seroit $\frac{3}{2}$, mais un intervalle un peu moindre, dont le rapport est $\frac{15}{16}$; de sorte qu'on ne sauroit exactement l'exprimer en note; car le *si* est déjà trop fort: nous le représenterons par la note *si*, précédée du signe *si*, un peu différent du *si* ordinaire. L'échelle augmentée, ou, comme disoient les Grecs, le genre épilithi de ces trois nouveaux sons placés dans leur rang, sera donc comme l'exemple que présente la fig. 7. le ton pour la même ton, ou du moins pour les tons naturellement qu'onques.

De ces trois sons joints, dont comme le fait voir M. Tartini le premier constitue le genre chromatique, & le troisième l'enharmonique; le *sol* = & le *si* sont dans l'ordre des distances; mais le *si* n'est pas d'ordre consonnant, quoiqu'il appartienne pas au genre diatonique, étant hors de l'aggrégation sextuple qui renferme & détermine ce genre: car puisqu'il est immédiatement doublé par la série harmonique des aliquotes, puisqu'il est moyen harmonique entre la quinte & l'octave du son fondamental, il n'est qu'il est consonnant comme eux, & n'a besoin d'être ni préparé ni suivi; c'est aussi ce que l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette espèce de septième.

A l'égard de ce nouveau son, la basse de l'échelle diatonique retourne exactement sur elle-même, en descendant; au lieu de celle qui la représente; & la quarte mineure ou septième renversée se trouve alors suivie également par cette note sur la basse tonique ou fondamentale; comme toutes les autres dissonnances. Voyez fig. 11.

PLANCHE XIV.

La fig. 1. représente l'échelle chromatique, composée de douze sons qui s'élevaient à peu près également l'octave. On y voit les demi-tons qui composent les tons mineurs de la gamme diatonique, & les rapports qu'ils ont entre eux, selon M. Malscoln.

La fig. 2. représente encore une autre échelle chromatique du même auteur, différemment combinée; les rapports des sons de celles-ci sont les mêmes en plus grand nombre que dans la précédente, mais ces altérations étant maladroites, il résulta de la note compensation suffisante pour l'oreille, au rapport de M. Tartini, qui en a fait l'expérience, devant la Société Royale, sur des cordes divisées exactement selon ces proportions. (Transitions. Diatoniques.) Voyez ECHELLE, PLANCHE XII.

La fig. 3. représente l'échelle du genre appelé enharmonique. Dans ce genre la succession procède par de petits intervalles moindres que le demi-ton, c'est-à-dire par $\frac{1}{16}$ de ton incommensurable, & dont les rapports sont tels qu'on les a exprimés dans cette fig. entre *ut* = *re* $\frac{1}{16}$; *re* = *mi* $\frac{1}{16}$; *mi* = *fa* $\frac{1}{16}$; *fa* = *sol* $\frac{1}{16}$; *sol* = *la* $\frac{1}{16}$; *la* = *si* $\frac{1}{16}$; *si* = *do* $\frac{1}{16}$. On voit par là que ces intervalles n'ont rien de la différence de deux notes comparées entre elles, dont l'une est dièse & l'autre bémolisée, quoique dans les claviers ces différences s'évanouissent au moyen du tempérant qu'on y pratique, & qui fait servir indistinctement le même son à ces deux usages. De cette similitude apparente dans la pratique, & de la différence qu'en on a fait dans la théorie, il résulte qu'on a trouvé une manière d'employer ce genre dans la musique, au moyen d'un seul accord principal, & dont les diverses combinaisons procurent différentes transitions enharmoniques.

Cet accord est celui de la septième diatonique; soit par exemple *sol* = la note sensible du ton d'*ami* *si*, mode mineur, qui porte en ce cas, dans son harmonie, *si*, *re*,

fa, toutes notes formant entr'elles l'intervalle de tierce majeure, qu'on veuille en faire prendre la note *fa* pour sensible, ce qui produira un nouveau mode instant, qui sera celui d'*ut*, & où le *sol* qui étoit dièse précédemment, devient par le renouvellement de l'actuel, *la*, on aura une transposition *enharmonique*. Qu'on prenne ensuite la troisième note du premier accord qui est *re*, pour la rendre sensible à son tour d'un autre mode, le *sol*, restant encore *la* à la même place qu'il étoit, on a le *fa*, & ce qui produira une seconde transposition. Enfin qu'on prenne la quatrième note de l'actuel, *mi*, sensible, qui est *fa*, on a le *re* de la *fig.* pour note sensible encore. Le même *sol* est resté tel qu'il étoit, & la tierce mineure de ce nouveau *re*, constituera une troisième transposition *enharmonique*. C'est là tout le mystère du genre *enharmonique*, lequel genre ne s'en fait qu'une fois, comme on voit, que des transpositions successives par différentes successions, font du mode de *la* à celui d'*ut*, & vice versa. Ainsi le quart de ton qui constitue ce genre se trouve, par ce moyen, produisant toujours la différence nécessaire entre tous les tons qui précèdent, selon l'usage établi par le tempérament, un ton commun dans les accords de ces différents tons. Voyez l'ENHARMONIQUE.

La *fig. 3.* représente une autre source de variété dans le même genre; c'est, lorsque l'on se trouve des différentes manières dont on peut résoudre l'accord qui l'a formé; car quoique la modulation la plus naturelle soit de passer de l'accord de septième dominante à la note sensible, à celui de la tonique en mode mineur, on peut en substituer la tierce majeure à la mineure, reprendre le mode majeur, & même y ajouter la septième pour changer cette tonique enharmonique, & passer ainsi d'un autre ton. A la faveur de ces diverses combinaisons répétées, on peut sortir de l'accord en 12 manières. Mais de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la conversion du *ut* en *ut* réciproquement, soient véritable-

ment *enharmoniques*; encore dans ces neuf, diverses modulations n'y a-t-il que trois diverses notes sensibles, chacune desquelles se résout par un ou plusieurs dièses de sorte qu'à bien prendre la chose, on se trouve sur chaque note sensible que trois seuls passages *enharmoniques* possibles, tous les autres n'étant point réellement *enharmoniques*, on se rappelle à quel point un des trois prendra. Voyez les 12 exemples de cette *fig.*

La *fig. 4.* représente deux manières d'employer l'accord de quinte *superflue*, l'une selon les Français, l'autre selon les Italiens. M. Tartini appelle cet accord *accord de nouvelle invention*, soit parce qu'il n'a le premier trouvé le principe, soit parce que l'accord sensible lui a mérité ce nom. Mais comme ce nom appelle *quinte superflue*, n'a jamais été connu en Italie, car il n'a jamais été admis en France. Chacune de ces deux manières peut être bonne en soi, mais nous ne proposons pas plus favorablement pour l'une que pour l'autre; nous nous restreignons à dire seulement que le même particulier à tous accords en général de cette espèce, dépend plus de la façon qui les anime, des images qu'ils doivent produire, & du goût enfin, que des règles de l'art, dont la plupart ne font que quelques uns qu'à la faveur d'un préjugé d'habitude.

PLANCHE XV.

La *fig. 1.* représente trois exemples de modulation diatonique au moyen de la double tierce sans laquelle on peut envisager la *fig. 2.* *superflue*. Cette même tierce *superflue* peut se prendre indifféremment dans la première ou la septième harmonique par la *fig. 3.*, de laquelle cette tierce sensible diffère très-peu dans le calcul & point de vue sur le clavier. Alors cette septième ou tierce *superflue*, toujours consonnante, mais marquée comme par un dièse & tournée par bâton, selon le ton d'un ton son, & celui où l'on entre, produit dans l'harmonie d'apparences & subtilités incommen-

phes dont, quoique régulières dans le système de M. Tartini, le compositeur n'avoit bien de la peine à rendre raison dans tout autre, comme on peut le voir dans les exemples I, II, III, sur-tout dans celui marqué d'une +, où le *fa* pris pour naturel, & formant une septième séparée qu'on ne finit point, n'est au fond qu'une tierce *superflue*, tournée par un *ut* sur le *sol* de la *base*, & qui se trouve dans la rigueur des règles.

La *fig. 2.* représente les genres de la musique ancienne, selon *Aristotele*, & selon *Protonotus*. "Le genre diatonique des Grecs résulteroit de l'une des trois espèces principales qu'ils avoient établies pour l'accord des tétracordes. Ce genre se divisoit en plusieurs espèces, ces diverses espèces de même genre sont appelées *diatonie catolique*, par *Protonotus*, qui en distingue six; mais se sent en usage dans la pratique étoit celui qu'il appelle *diatonie diatone*, dont le tétracorde étoit composé d'un demi-ton faible & de deux tons majeurs. *Aristotele* divise ce même genre en deux espèces seulement; savoir, la *diatonie ténue ou molle*, & la *diatonie ou forte*. Ce dernier revient au diatonique de *Protonotus*. Le genre *chromatique* étoit divisé par *Aristotele* en trois espèces qu'il appelle *molle*, *hémiolien* & *tonique*. *Protonotus* ne divise ce même genre qu'en deux espèces, *molle ou mièvre*, qui procède par de plus petits intervalles, & *tonique*, dont les intervalles sont plus grands. Le genre *enharmonique* étoit le plus doux des trois, au rapport d'*Aristotele*. Mais son tétracorde, ou plutôt son tétrastématon, ne contenoit que trois cordes qui formoient soit deux intervalles incommensurables, le premier d'un demi-ton, & l'autre d'une tierce majeure; & de ces deux seuls intervalles résulteroit le tétracorde en tétrastématon, résulteroit alors tout le genre *enharmonique*. Voyez les rapports de tous ces genres, selon *Aristotele* & *Protonotus*, n°. 1. & n°. II. (Voyez encore au mot particulier de chacun de ces genres.)

La *fig. 3.* représente la gamme du mode *mixte* avec son accompagnement, selon le système de M. de *Fontenelle*, & telle qu'elle a été donnée par l'auteur, & exécutée au concert spirituel le 30 mai 1751. Ce nouveau mode est formé de la succession d'unique ascendante & descendante des notes.

Mixte *sol la si re mi*, & diffuse en plusieurs points des deux modes courus:

Ut et mi *fa sol la si*, & de

Re mi *fa sol la si ut re*. On remarque dans ce mode 1°. que le premier demi-ton de l'octave qui est placé dans la mode mineur de la médiane à la quatrième note, & dans le mineur de la seconde note à la médiane, se trouve ici de la tonique au premier note à la seconde; 2°. que la tierce est toujours mineure dans tout le cours du chant, quoique la tonique en dernière pose la tierce majeure; 3°. que les cordes principales des deux modes sont la tierce & quinte; celles du mode mixte sont au contraire la quarte & la sixte; 4°. enfin, que les deux autres ont pour cadence finale l'intervalle de quinte, celui-ci au contraire se termine naturellement par l'intervalle de quarte, anciennement appelée *quinte plaine*, & dont l'usage est très-fréquent dans les chants d'église.

La *fig. 4.* représente deux exemples de notes de *gout* ou de *passage*, de différents espèces: dans le premier exemple, celles qui ont la queue en haut ne sont point employées dans l'harmonie, & qu'elles se trouvent dans la mesure, elles n'entrent pas dans l'accord; elles ne sont immédiatement placées entre les autres notes que pour rendre la mélodie plus facile & plus agréable; celles-là se notent en plein. Dans le second exemple les autres notes de *gout* n'entrant ni dans l'harmonie ni dans la mélodie, se marquent seulement avec de petites notes qui ne se comptent pas dans la mesure, & dont la durée très-briève se prend sur la note qui précède ou sur celle qui suit. En général on doit se rappeler

reconnu constamment la même succession, ressemblant avec beaucoup plus d'exactitude à la facilité qu'au hasard. Nous nous croyons dispensés d'en dire davantage sur ce sujet; on peut consulter II. de la *Théorie de la Musique*, chap. 1, article II. seconde partie, chap. 1, page 69 & suiv.

PLANCHE XVII.

La seconde expérience que nous rapportons ici est celle, qu'on attribue au célèbre Tartini, est celle dans laquelle un son grave est produit par le concours de deux sons aigus. (Voyez l'exemple A de cette planche.) Cette expérience est évidemment l'inverse de la précédente; de celle de la succession *Acoustico-mathématique* en ce que ces deux sons harmoniques, ces deux sons pris ensemble, à quelque intervalle que ce soit, répondent à l'intention de la nature dans l'uniformité du premier système, & produisent une espèce de *bourdon*, qui est exactement le son grave & fondamental de ces sons aigus, & à la même distance que l'expérience énoncée ci-dessus détermine (20), c'est-à-dire, que quelque intervalle que l'on fasse entendre, soit sur deux instruments à vent, ou même par le concours de deux voix féminines, comme une seconde, une tierce, une quarte, une quinte ou une sixte, &c. & qui sonneront ensemble; le *bourdon* ou question se fera sentir & apprécier d'une oreille juste & continuée en un mot, à la distance & à l'uniformité de chacun des sons harmoniques graves marqués en A du même exemple. Voyez aussi l'exemple B, dans lequel on a désigné encore les harmoniques intermédiaires, sous enveloppe, par des petits points noirs placés au dessus

(19) On observera que cet effet n'est dû qu'à deux sons, deux intervalles en l'air, & non à une succession, ainsi qu'il arrive fréquemment sur les instruments à vent, &c. on doit se tenir sur ses gardes pour ne pas qu'il y ait de l'altération soit par de haut, soit par bas, &c. la loi change, & l'effet varie d'abord sans même prendre le change à ce que nous nous en gardons de démentir plus loin. Il suffit de varier seulement l'un de ces deux sons en partant de celui-ci, sur tout lorsque les deux sons sont susceptibles de partir à l'oreille de deux impulsions successives & distinctes.

(20) Cette loi est d'ailleurs, on voit par les exemples du même ouvrage, en musique, &c. M. Rouss. *Art de la Musique moderne* page 55, le tempérament est un vrai défaut; c'est une altération que l'art a eue à l'harmonie, suite d'avoir pu mieux faire.

de ces sons graves, dans l'ordre conforme au principe de la résonnance, afin de faciliter la recherche nécessaire de leur vraie situation, & que les lecteurs puissent en faire aisément la composition. Ainsi l'on verra donc par là que les mêmes sons harmoniques produits par les graves, sont eux-mêmes réciproquement résonnances ou compléments de ces derniers; & qu'il ne se trouve dans tous ces divers produits aucun son étranger au principe physique de la résonnance. Nous allons en fournir seulement une preuve. Qu'on prenne, par exemple, analyser l'accord parfait, *ut, mi, sol*, en considérant de toutes les manières possibles tous les intervalles des sons qui le composent, soit de deux ou de trois sons pris à la fois, soit de trois ou de six, &c. on verra toujours pour *bourdon* un son fondamental au grave *ut*. Si l'on en veut l'être avant de l'accord de septième affectée à la dominante, c'est-à-dire *ut, sol, si, ré, fa*, on peut aussi pour son grave intermédiaire le *sol*; bien entendu que la tierce de *re* à *fa* sera prise ici en raison de 19 à 21, semblable en cela à celle de *sol* à *si* du ton *ut* que nous dirons plus loin pour principe. Car si cette tierce est entendue, & se trouve être commode de 19 à 21, *ut* n'aurait en ce dernier cas *si*, & la tierce même *re* qui est indiquée dans cet exemple par les points, comme des cas d'une subtilité particulière qu'on occasionnerait les instruments que l'on emploierait à cet effet, s'ils étoient disposés relativement au tempérament en usage, qui admet ces intervalles indistinctement l'un pour l'autre. (21) Or dans le cas où l'on se

soit donc résolu à la fois ces quatre sons 17. 19. 21. 23, sous ces deux acceptions *sol, si, re, fa*.

Fondamentaux, il en résulterait un double *bourdonnement*, l'un pour *sol, si, re*, qui sont *sol* au grave, & l'autre pour *re, si, fa*, qui sont *si* à l'aigu, ce qui produirait une dissonnance d'une par rapport à la succession des quatre sons *fa, sol, si, re* & si naturel, dans laquelle, s'ils ne parloient pas tous directement avec force, du moins se feraient-ils entendre indirectement. C'est là peut-être ce qu'on pourroit considérer comme la cause première de cette sorte d'insécurité que l'on éprouve en lui, quand on emploie non-seulement cet accord, mais en croisant les autres accord d'intervalles, qui sont plus ou moins susceptibles que celui-ci, d'être produite par la même cause, plus ou moins de ces sons graves, tels sont ceux dans nos entreprenons de faire ici l'analyse. Or considérons dans plusieurs intervalles ensemble pour compléter un accord dissonnant, ainsi que nous venons de le faire entrevoir, il n'y a de là nécessairement plusieurs sons graves & fondamentaux de l'harmonie même qui les engendrent, & qui nous enlèvent de la démontrer, sans nous en occuper de l'uniformité des lois du tempérament en usage (22). Voyez l'exemple C.

L'accord parfait, de quelque manière que ce soit que l'on combine les intervalles qu'il compose, comme il a déjà été dit, produit toujours *ut* au grave & son *concomitant* *si* à l'aigu.

Le *bourdon* de septième de dominante tout produit d'un côté *sol* au grave; les con-

comitants *si* & *si* à l'aigu; suivent l'altération qui peut concourir à ce dernier, & relativement à ce qui en a été dit ci-dessus.

Celui de septième de dominante simple, produit *ut*, & les *concomitants* *fa* & *si* par la même raison.

L'accord de septième & basse quinte produit *sol*, & les *concomitants* *fa* & *si* à l'aigu.

Celui de septième diminuée produit *ut*, & les *concomitants* *sol* & *si* à l'aigu.

L'accord de septième superflue produit *sol*, & les *concomitants* *ut* & *si* à l'aigu. Et le même avec la *sext* mineure produit *sol*, & les *concomitants* *si* & *re* à l'aigu.

Celui de *universon* produit *ut*, les *concomitants* *sol* & *si*.

L'accord de *quinte superflue* produit *ut*, les *concomitants* *ut* & *sol*.

L'accord d'octave double *quarte*, produit *ut*, les *concomitants* *sol* & *si* à l'aigu, l'un qu'il est complet, c'est-à-dire, quand les sons indiqués par les notes unies de l'exemple C, sont conservés.

Enfin celui de *sext superflue* produit *si* à l'aigu, & les *concomitants* *ut* & *re*.

Ces intervalles étant donnés par différents rapports nécessairement altérés dans la pratique, il en résulterait donc dans tous les accords dissonnants, une multitude de dissonnances compliquées; joint à cela encore, que les bons sons graves, concomitants, se réunissant à ces mêmes intervalles, devaient produire une cacophonie insupportable; mais que la nature heureusement nous semble enlever avec précaution, en ne laissant que l'indistinct de ceux-ci, & écartant le désagréable effet en partie des autres. Nous devons résulter de ces divers conjonctions, ou soit par leur hauteur, ou soit par leur

(21) Le tempérament est une altération que défont entre toutes les quintes, selon le système de M. Rouss. Voyez l'exemple D, page 110.

(22) Il est évident que si on en fait un plus ou moins direct, une conformité plus ou moins rapprochée des harmonies, ou des sons intermédiaires concourent avec eux; c'est à peu près l'effet qu'on éprouve quand on entend des choses d'ailleurs la même.

extinction (24). C'est pourquoi nous avons en soin dans cet exemple, de distinguer les sons radicaux & fondamentaux par des notes rondes, les sons composés par des notes grises, & les intermédiaires ou participants indirects, sous-entendus ou détruits, par des traits.

On peut voir aussi, relativement à tout ce qui vient d'être dit sur la méthode des harmoniques pures, la fig. 6. Pl. XI. la fig. 7. Pl. XII. & leurs explications, ainsi que les planches de musique & les explications des planches des suppléments vol. III.

Nous ajoutons ici en B un effet de basse fondamentale produite par les dessus, conformément au principe inverse de celui de la résonnance, énoncé précédemment. On remarquera que cette basse est composée des quatre mêmes notes qui constituent la basse fondamentale ordinaire; mais qu'elle diffère de cette même basse, 1°. en ce que chacune de ses notes est particulièrement représentative de son de la totalité du corps sonore; 2°. qu'elle ne peut admettre par cette raison, sur aucune de ces mêmes no-

tes, les règles établies par rapport à toute autre basse, c'est-à-dire, les accords de son dominante, de doublette simple & leurs renversements; enfin 3°. que la succession qu'elle leur fait parcourir n'est établie que sur la liaison accidentelle de leurs générateurs, c'est-à-dire, des notes des dessus, & que dès-là il ne peut résulter d'autre liaison harmonique dans son accompagnement que celle d'une succession d'accords de tonique ou d'accords parfaits.

On observe encore dans cette basse, véritablement harmonique & fondamentale, que les guides n'y sont placés en plusieurs endroits, que pour indiquer une substitution d'autres notes que celles qui y sont employées, au cas que l'on voudrait changer le mode, c'est-à-dire, d'exécuter ce *Duo* dans le ton d'*ut*, au lieu d'*ut* mineur; alors cette substitution ne changeant rien quant au fond, le principe étant toujours le même, exige cependant que toutes les parties soient supposées passer à la clef, *le si*, le *mi* & le *la* bé-mol.

(24) Il est à remarquer que dans l'harmonie consensuelle des sons graves de cet exemple, la plupart de ces mêmes sons se trouvent détruits, plusieurs plus ou moins, suivant qu'ils tiennent plus ou moins à l'harmonie commune, aux harmoniques & générateurs; c'est-à-dire par la même loi, sans doute, que la nature impose aux harmoniques & aux générateurs du corps sonore, qu'on ne peut apprécier que ces mêmes sons graves & conséquents, absorbés par ceux qui ont un rapport plus direct à l'acoustique, & sont plus ou moins entendus.

Cadenze pure fondamentale

Cadenze indéterminée, cadence

Cadenze ambiguë, cadence indéterminée, cadence pure fondamentale



Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.



Fig. 4.

en F de G re sol, ou de Sol
en F de C sol ut, ou de Fa
en F de D mi la, ou de La

Fig. 5.

Fig. 6.

POSITIONS de toutes les clefs



Fig. 7.

NOTES consensuelles de l'oreille en Tierce



Fig. 8.

NOTES à l'Unisson.



Cadenze pure, septime

Cadenze pure, octave



Fig. 9.

Cadenze française.

E	si	mi
D	la	re
C	sol	ut
B	fa	si
A	mi	la
G	re	sol
F	ut	fa

Fig. 10.

Cadenze italienne.

	Bécarre	Nouvel	Bémol.
C	la	mi	la
D	si	re	si
E	re	mi	re
F	fa	la	fa
G	sol	ut	sol
A	la	si	la
B	si	re	si
C	re	mi	re
D	fa	la	fa
E	sol	ut	sol
F	ut	fa	ut
G	fa	la	fa
A	la	si	la
B	si	re	si
C	re	mi	re

EXEMPLE de 16. différentes Mesures.

Fig. 1.

1. Deux Temps. 2. Deux Quatre à 2. Temps. 3. Six Quatre à 2. Temps. 4. Trois huit à 2. Temps à 3.
 5. Six huit à 2. Temps. 6. Six Seize à 2. Temps. 7. Trois Temps.
 8. Deux Trois à 2. Temps. 9. Neuf Quatre. Trois Temps. 10. Neuf huit. Trois Temps.
 11. Trois Quatre. Trois Temps. 12. Trois Seize. six Temps. 13. Quatre Temps.
 14. Douze Quatre. Quatre Temps. 15. Douze huit. Quatre Temps. 16. Douze Seize. 4 Temps.

MODE MAJEUR. MODE Mineur

Parfait. Imparfait. Parfait. Imparfait

Fig. 2. 9 9 9 Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5.

Abbé Buffard a écrit mille propriétés d'écriture pour les figures de son Mode. On n'en voit
 jamais lui donner des Modes impairs, mais seulement quand les Modes doivent varier en consonces.

TABLE de toutes les Modulations Immédiates.

En sortant du Mo de Majeur. En sortant du Mode Mineur

Fig. 6. TRANSITIONS de B. Fig. 7. En sortant de tous les Changemens de Ton.

Fig. 8. En sortant du Mode Majeur. En sortant du Mode Mineur.

A B C D E F G H I R

MAJEUR.		Mineur	
Ton de la Dominante	A	Ton de la Dominante	F
Seconde Note	B	Dominante	D
Médiane	C	Sousdominante	B
Sousdominante	D	Seconde Note	E
Seconde Note	E	Idem	R

PROLATION MAJEURE. PROLATION Mineure.

Parfaite. Imparfait. Parfaite. Imparfait.

Fig. 9. Fig. 10. Fig. 11. Fig. 12.

Fig. 13. Majeur. Mineur.

Autre signes plus indiquent de la Prolation parfaite.

Fig. 14.

Fig. 1. *EXEMPLE d'une Mesure Ses qui altere à Deux Tens Injans.*



Premier Morceau de Musique Ancienne.

Fig. 2. ODE DE PINDARE.



Second Morceau de Musique Ancienne.

Fig. 3. Hymne à Némésis.

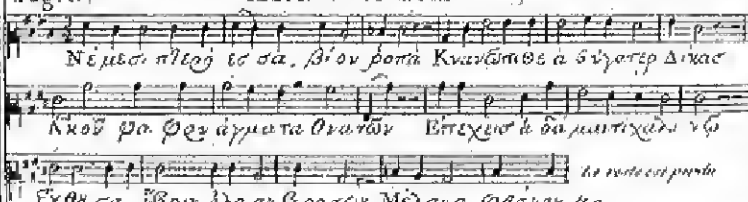
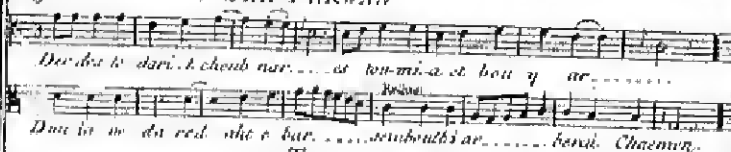


Fig. 4. *Ann. Chuvais.*



Fig. 1. Ann PERMAN



TRANSLATION

TRADUCTION.
 Peux-tu teindre en vermeil comme le fleur de grenade : Votre parler un parfum
 dont je suis l'inséparable ami. Le monde n'a rien de stable. Peux-tu passer.
 Revenir. Apporter des fleurs de Senteur pour exhaler le cœur de mon Roy.

Fig. 2. AIR DES SAUVAGES DE L'AMÉRIQUE

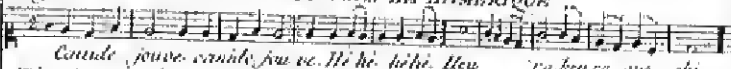
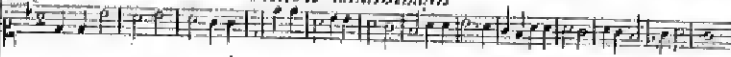


Fig. 3. DANSE CANADIENNE.



Nouveaux Caractères de Musique.

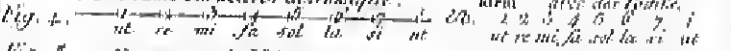


Fig. 5. *Exemple de Valeurs Reales* Idem avec des Valeurs

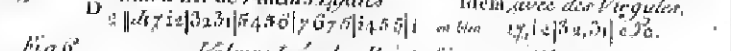


Fig. 6. Valeurs Intégrales, Points Sincères, Silences

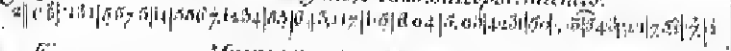
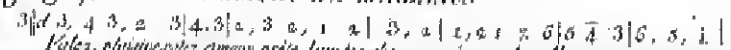
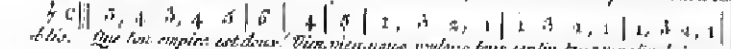


Fig. 7. MENUET DE DARDANUS



Polez, plumez, polez, amour prête leur tes charmes se pare les allumes qu'on ont trou



de la. *Que ton empire est doux! Vien, vien, nous voudrions tous sentir les transports de ta main*

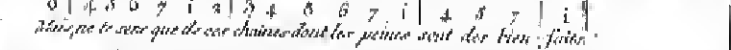
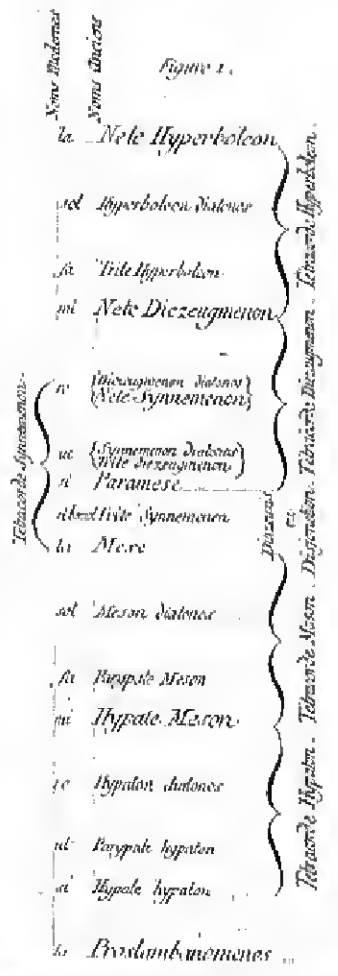


Diagramme Général du Système de Musique des Grecs, pour le genre Diatonique.



Échelle Générale du Système Melique, sur le grand Clavier à Ravalement.

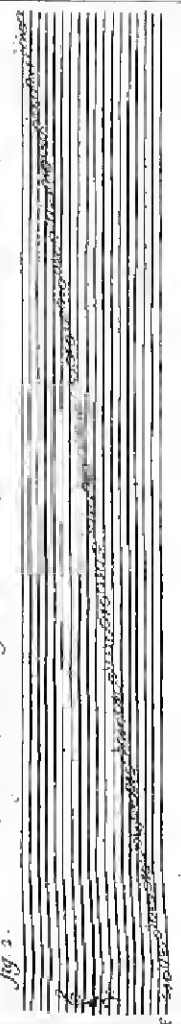


Fig. 1. En Mode Majeur. REGLE DE L'OCTAVE

Fig. 2. En Mode Mineur.

Reprise d'illuminer à la Française. Manière de reprendre

Fig. 3. 4. 5. Fig. 6. Fig. 7.

Fig. 8. ANCIENNES VALEURS DES NOTES

Notes	Silences de même Valeur
La Machine peut durer Longue	La Pause qui remplit 3 espaces vaut une Noix.
La Longue à Breve	Celle qui remplit seulement 2 espaces vaut une Longue
La Breve à Semi Breve	Celle qui ne remplit qu'un espace vaut une Breve
La Semi Breve à Minime	Celle qui n'occupe que la moitié d'un espace par le haut vaut une Semi Breve
	Celle qui occupe cette même moitié par le bas vaut une Minime

Il faut remarquer, que les proportions des Temps sont la base de toutes les valeurs des Notes.

Notes	VALEURS MODERNES	Silences
Fig. 9.	Bâton Valant 4 Mesures	
Une Ronde	Bâton de 2 Mesures	
est égale à Deux Blanches	Pause valant une mesure	
ou à 4 Noires	Demi Pause valant une blanche	
ou à 8 Croches	Soupir valant une noire	
ou à 16 doubles Croches	Demi Soupir valant une croche	
ou à 32, Triple Croches &c.	Quart de Soupir valant une double croche	
	Demi Quart de Soupir valant une triple croche	

a la Française & à l'Italienne

Fig. 1. Bâton de 2 Mesures. Bâton de 4 Mesures. Trois une Mesure à compter. Parée.

Fig. 3. Carillon consonant à neuf Timbres.

Fig. 4. Agremens du Chant français

Accomp. Cadence pleine, Cadence brève, Coulez, Martellement, Flûte, Port de voix, Port de voix, Effet.

Fig. 5. Marche des Mousquetaires du Roi de France.

Hautbois, Tambours.

Fig. 6. Air Suisse, appelé le Rans des Vaches

Allegro, Cornemuses, Allegro.

1^{re} Echelle Chromatique, Tirée de M. Mouton.

Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
15	125	15	24	15	125	15	24	15	125	15	24	15	125	15

2^{de} Echelle Chromatique tirée du même.

Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30

Fig. 2. Ut, re, mi, fa, sol, la, si, do, re, mi, fa, sol, la, si, do.

Echelle Euharmonique

Ut	re	mi	fa	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38

Fig. 3. Ut, re, mi, fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do.

Deux manières de sortir d'un accord de Septième diminuée ou sont



Fig. 4. comprises les Transitions, Euharmoniques et leurs combinaisons.



Emploi de la Quinte superflue.



Chiffres équivocaux et Modulations de l'écriture.



GENRES de la Musique Ancienne.

selon Aristotele:

Le Télégramme étant supprimé, divisé en 6 parties égales.

Diatonique. Chromatique. Enharmonique.

$$J_1 = \begin{pmatrix} f_{111} & f_{112} & f_{113} \\ f_{211} & f_{212} & f_{213} \\ f_{311} & f_{312} & f_{313} \end{pmatrix} \quad \begin{matrix} 12+18+36=60 \\ 12+24+24=60 \\ 12+24+36=60 \end{matrix} \left\{ \begin{matrix} 36 \\ 36 \\ 36 \end{matrix} \right\} \left\{ \begin{matrix} 3+8+44=60 \\ 9+9+42=60 \\ 12+12+36=60 \end{matrix} \right\} \left\{ \begin{matrix} 60 \\ 60 \\ 60 \end{matrix} \right\}$$

John Holcomb

Diatonique, Chromatique, Enharmonique.

$$A^{-2}B, \left\{ \begin{array}{l} \frac{2,56}{2,43} \times \frac{2}{3} \times \frac{2}{3} = \frac{4}{3} \\ \frac{2,56}{2,43} \times \frac{2}{3} \times \frac{2}{3} = \frac{4}{3} \end{array} \right\} \left(\begin{array}{l} M \\ \frac{4,00}{4,00} \times \frac{1,5}{1,5} \times \frac{6}{3} = \frac{4}{3} \\ \frac{4,00}{4,00} \times \frac{1,5}{1,5} \times \frac{6}{3} = \frac{4}{3} \end{array} \right) \left\{ \begin{array}{l} \frac{4,6}{4,5} \times \frac{2,4}{2,3} \times \frac{1,5}{3} = \frac{4}{3} \\ \frac{4,6}{4,5} \times \frac{2,4}{2,3} \times \frac{1,5}{3} = \frac{4}{3} \end{array} \right\}$$

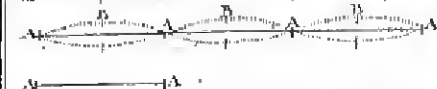
CALAME et Anonymes de l'Abbe Maitre de St-Basile



Notes de nuit de la première espèce. Notes de nuit de la seconde espèce.



Fig. 1.
Cordes d'un instrument en vibration par des Aliquotas au son de l'une d'indécises.



A Nœuds ou les ont des petits papiers dans certains
B Trous ou les ont des petits papiers dans autres certains

Fig. 3.
Trois dièses supérieurs de la Clef de Fa.



Fig. 4.
Pour la formule des Clefs transposées

Espèce de Clef	Transposition	Notes
Alte	Alte	ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.
Tenore	Tenore	re, mi, fa, sol, la, si, ut.
Basse	Basse	ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.

Fig. 5.
Système d'écriture



Fig. 6.
PARTITION pour l'accord de l'Orgue et du Clavecin.

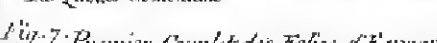


Fig. 7.
Premier Couplet des Folies d'Espagne en Tablature pour la Guitare.

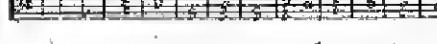


Fig. 8.
Tableau des huit Tons de l'Eglise.

Premier	Re mineur
Second	Sol mineur
Troisième	La mineur Sol mineur
Quatrième	Si mineur La mineur
Cinquième	Ut mineur Si mineur
Sixième	Re mineur
Septième	Sol mineur
Huitième	La mineur Sol mineur

Fig. 2.
Chant tiré de l'Harmonie.



Fig. 5.
Système d'écriture



Le ou le SYSTEME de Musique des CHINOIS.

Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.

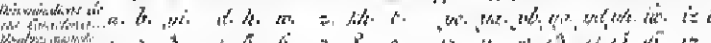


Fig. 4.



Fig. 5.

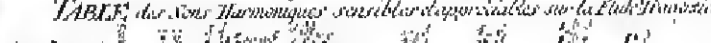


Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.

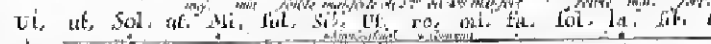


Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11.



A. L'AM.E. des Sons harmoniques graves produite par le concours de deux Sons aigus.

B. L'AM.E. générale des Sons harmoniques aigus produite par les deux Sons graves.

C. L'AM.E. des Sons harmoniques graves qui provient de la répétition des deux aigus.

D. *Invoc. l'Esprit.*

Les deux Pluies habiles se baissent. Des plus longs jadis nous font des amants. Les deux Pluies habiles se baissent. Des plus longs jadis nous font des amants.

Le bruit des eaux le Zéphire et l'Amour. Tout est ici l'Amour et la Louange.

Le bruit des eaux le Zéphire et l'Amour. Tout est ici l'Amour et la Louange.

Anticipations

Anticipation dans la Dessus et la Basse.

Fig. 12



Sans Anticipations

Fig. 13



Anticipation de l'Accord sur une pause.

Fig. 2



Anticipation de l'Accord sur une Note

Fig. 3



Anticipation du Sauvement des Dissonances

Fig. 4



Anticipation du Sauvement de la 3^e dans l'Accord de

Anticipation du Sauvement de la 7^e qui est dans en portant la 3^e au grave



Anticipation du Sauvement de la 5^{me} dissonante, en mettant la 3^e au grave

Fig. 6



Anticipation du Souvenement des Dissonnances

*Anticipation du Souvenement de la 9^e
accompagnée de 6^e et 3^e*

Fig. 1^e



*Anticipation du Souvenement de la 7^e qui
en dérive en portant la 6^e au grave.*

Fig. 2.



*Anticipation du Souvenement de la 9^e
accompagnée de petite Seconde majeure*

Fig. 3.



*Anticipation du Souvenement de la 6^e qui
en dérive en portant la 4^e au grave.*

Fig. 4.



*Anticipation du Souvenement de la 9^e
accompagnée de 7^e et 3^e*

Fig. 5.



*Anticipation du Souvenement de la 3^e
qui en dérive en portant la 7^e au grave.*

Fig. 6.



*Accords primitifs de cette dernière
Anticipation*

Fig. 10.



Arpeggio

Fig. 7.



*Aspiration par degrés conjoints
sa marque et son Effet*

Fig. 8.



Aspiration par degrés disjoints

Fig. 9.



Effet du Rattlement à l'Italienne *Effet et marque du Bombo*

Fig. 1.  Fig. 2. 

Canons Chiuso.

Fig. 3. 

Effet



Quintes et Octaves cachées.

Fig. 4. 

Cadence pleine *Cadence brisée*

Fig. 5.  Fig. 6. 

Cadence doublée et va toujours.

Fig. 7. 

Cadence Composées.

Dans le Tenor. *Dans la Basse.*

Fig. 8.  Fig. 9. 

Catichore. *Chaine de trille.*

Fig. 1.  Fig. 4. 

N° 1. *N° 2.* *Césures.* *N° 3.* *N° 4.*

Fig. 2. 

Césures relatives

N° 1. *N° 2.* *N° 3.*

Fig. 3. 

Changement d'Harmonie d'un accord dissonnant avec toutes les parties

Fig. 5. 

Changement d'Harmonie entre deux parties, d'un accord consonnant, succède à un dissonnant, mais on la dissonnance se trouve dans la Chaine.

Fig. 6. 

Changement d'Harmonie à rejeter à cause des Octaves. *de la 4^e qui on ne peut suivre.*

Fig. 7.  Fig. 8. 

Tous les Changements d'Harmonie possibles entre deux parties, qui résultent d'un accord de 7^e diminuée.

1^{er} Changement. *2^e Changement.* *3^e Changement, minuscule.*

Fig. 9. 

Suite des Changemens d'Harmonie.

4^e Changement. 5^e Changement. 6^e Changement mauvais.

7^e Changement. 8^e Changement. 9^e Changement mauvais.

10^e Changement. 11^e Changement. 12^e Changement.

Fig. 1.

Substitution de la 7^e diminuée à la 6^e.

Fig. 2.

Changement d'Harmonie qui en dérive.

Fig. 3.

Changement d'Harmonie, ou l'on ajoute un 7^e ou 8^e et qui reste bon.

Fig. 4.

Accords fondamentaux de ce Changement d'Harmonie.

Fig. 5.

Changement du Sauvement des Dissonances.

Changement entre les parties supérieures.

Fig. 6.

Changement entre la Basse et le Dessus.

Fig. 7.

Suite du Changement du Sauvement des Dissonances.

Changement en le Dessus ou bien de prendre la Note de la Basse en prend une autre.

Fig. 1.

Changement en la Basse ou bien de prendre la Note du Dessus en prend une autre.

Fig. 2.

Changement en une Dissonance accordée avec l'Harmonie.

Fig. 3.

Accords fondamentaux de ce Changement.

Fig. 3.

Changement du Sauvement d'une Dissonance ou l'on hausse un des tons d'un 1^{er} ou 2^e.

Fig. 4.

Accords fondamentaux de ce Changement.

Fig. 4.

Marque et effet de la Chute.

Fig. 5.

Effet.

Fig. 5.

Marque et effet de la Chute sur 2^e Note.

Fig. 6.

Effet.

Fig. 6.

Circolo Morzo en montant.

Fig. 7.

Circolo Morzo en descendant.

Fig. 8.

Contre point double avec transposition à la tierce entre deux
Ruttes qui s'écartent.

Manière d'employer la Seconde.

Chant Principal. Transposition.



Manière peu bonne d'employer la quarte.

Chant Principal. Transposition.



Bonne Manière d'employer la quarte et le triton.

Chant Principal. Transposition.



Manière d'employer la Quinte et la fausse Quinte.

Chant Principal. Transposition.



Quinte sautoie sur le triton.

Chant Principal. Transposition.



Quinte qui passe à l'Octave.

Chant Principal. Transposition.



Manière d'employer la Septième.

Chant Principal. Transposition. N° 1. N° 2.



Contre point double avec renversement à la division entre deux parties.
Ruttes majeurs qui succèdent à une
minore. Inverse.

Chant Principal. Renversement.



Manière de passer la neuvième

sur l'Octave et sur la Quinte.

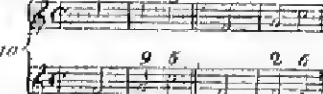
Sur l'Octave.

Chant Principal. Renversement.



Sur la Quinte.

Chant Principal. Renversement.



Septième sautée sur la Quinte.

Chant Principal. Renvolement. Chant Principal. Renvolement.

Fig. 11

Chant qui peut se renvoyer à la dernière, et qui fournit un chant à trois parties.

Fig. 12

Premier Degré. Second Degré.

Renvolement du premier Degré à la Quinte inférieure. Autre Renvolement qui peut être à la Quinte, et qui donne un chant à trois parties.

Fig. 13

Second Degré renvoyé à la Quinte inférieure.

Fig. 14

Chant de la Fig. 12 avec la Transposition du second Degré à la Quinte inférieure.

Fig. 15

Chant de la Fig. 12 à 4 parties par le moyen de deux transpositions.

Fig. 16

Même chant à quatre parties rendu meilleur par la Transposition et le Renvolement.

Fig. 17

Chant de la Fig. 12 avec la Transposition du second Degré à la Quinte inférieure.

Manière d'employer la 7^e avec une partie de remplissage au milieu.

Chant Principal. Transposition.

Fig. 8

Chant Principal. Transposition.

Fig. 9

Exemples Fig. 4 et 7 très bons avec une ou deux parties de remplissage entre deux.

Chant Principal. Transposition. Chant Principal. Transposition.

Fig. 10

Partie de rempl. Partie de rempl. Partie de rempl. Partie de rempl.

Fig. 11

Manière d'employer et de sauter la Neuvième avec des parties de remplissage.

Chant Principal. Transposition. Chant Principal. Transposition.

Fig. 12

Manière d'employer la 7^e avec une partie de remplissage au milieu.

Chant Principal. Transposition. Chant Principal. Transposition.

Fig. 13

Manière d'employer la 7^e avec une partie de remplissage au milieu.

Chant Principal. Transposition. Chant Principal. Transposition.

Fig. 14

Centre point double avec transposition à la Quinte autre deux parties qui s'entendent.

Manières d'employer la Seconde.

Seconde soulevée sur la Sixte.

Chant Principal. Transposition.



Seconde soulevée sur la tierce.

Chant Principal. Transposition.



Tierce qui devient Seconde bonne avec plus de deux parties.

Chant Principal. Transposition.



Tierce qui passe à l'Unisson bonne à la fin d'une phrase.

Chant Principal. Transposition.



Manière d'employer la Quarte et même le Triton.

Quarte soulevée sur la Tierce.

Chant Principal. Transposition.

Quarte soulevée sur la 6^e.

Chant Principal. Transposition.



Manières différentes de soulever la Quinte.

Quinte soulevée sur le Triton.

Chant Principal. Transposition.

Quinte qui passe à la 6^e.

Chant Principal. Transposition.



Quinte qui passe à l'Unisson.

Chant Principal. Transposition.



Contre point double avec renversement à la Douzième.
Différentes manières de préparer la Sixte, et de la sauver.
Sixte qui passe à l'Octave. *Sixte qui passe à la Septième*
N. 2. Chant d'Orgue. Renversement. *Chant d'Orgue. Renversement.* *Chant d'Orgue. Renversement.*

Fig. 1. 

Seconde fausse en inversant une partie de remplissage après le Renversement.
Chant d'Orgue. Renversement.
Premier Fausse. Second de faux de B.

Fig. 2. 

Quarte préparée et qui passe à la.
O. Bonne à plusieurs parties.
Chant d'Orgue. Renversement.
Deuxième Fausse. Troisième de B.

Fig. 3. 

Ellipse dans l'Harmonie.
Pour *cu bien* *Pour*

Fig. 4. 

Ellipse dans la Mélodie.
Pour

Fig. 5. 


Mutuelle harmonie de Loutie.
Simple. Double. Triple.

Fig. 6. 

Chante différents composés des huit mêmes Notes.
N. 2.

Fig. 7. 

Exemple d'une Mélodie de 8. *Exemple d'une Mélodie de 8.*

Fig. 8. 

Mélodie à quatre temps composée de deux 2.

Fig. 9. 

Renversement ou la Thème.
Quatre notes pour un
montant et l'accent de la
6. et qui se sauvent par la
Thème la Quinte ou la 6.

Fig. 1. 

Manière d'employer
l'Octave diminuée.

Fig. 2. 

Thème de Loutie.
Pour de l'Orgue. Pour de l'Orgue.
de B. Lambert. de B. Lambert.

Fig. 3. 

Quatre notes pour le bon Chant.
Pour *ou bien de*

Fig. 4. 

Quatre diminutions. *Sur la 3.ème.* *Sur la 4.ème.* *Sur la 5.ème.*

Fig. 5. 

Manière d'employer la Quinte diminuée. *Changement d'abré de 3.ème en*
substituant l'accent de 4.ème et de 6.

Fig. 6. 

Fig. 7. 

Fig. 8. 

Fig. 9. 

Fig. 10. 

Recitatif

Cadences parfaites du Recitatif

Fig. 8. *N^o 1. Cadence féminine. N^o 2. Cadence masculine.*

Cadence parfaite de B.C.

Fig. 9. *Cadences parfaites évitées par le B.C. N^o 1. N^o 2. N^o 3. N^o 4. N^o 5. N^o 6. N^o 7.*

Autre cadence parfaite évitée par le B.C. N^o 3.

Manières différentes d'éviter la Cadence parfaite dans le B.C. en substituant un accentuel celui de la Tonique

Fig. 10. *N^o 1. N^o 2. N^o 3. N^o 4. N^o 5. N^o 6. N^o 7.*

Fig. 11. *Cadence masculine notée ainsi. Se chante ainsi 1/2.*

Fig. 12. *Cadence féminine mal notée.*

Fig. 14. *Cadence féminine bien notée.*

Fig. 15. *Mauvaise cadence masculine qui finit comme la féminine.*

Fig. 16. *La cadence fig. 15 rare, car involontairement, mais si elle étoit notée.*

Manières d'exprimer l'interrogation dans le Recitatif en Majeur

Fig. 17. *Cadence féminine. Cadence masculine.*

Manières d'exprimer les interrogations dans le Recitatif en Mineur

Fig. 18. *Cadence féminine. Cadence masculine.*

MUSIQUE

Rythme

Rythme irrégulier qui peut bien le trouble et l'épouvante.

Fig. 1. *Quel est le plus long? quel est le plus court? et de l'un à l'autre, quel est le plus court?*

Fig. 2. *Quel est le plus long? quel est le plus court? et de l'un à l'autre, quel est le plus court?*

Fig. 3. *Rythme irrégulier exprimé pour le rendre plus expressif. N^o 1. N^o 2.*

On... trou... ma... du... del... mio... sposo

Fig. 4. *Violons.*

Fig. 5. *Abbreviation par le mot Segue.*

Ne per die senti, l'ulche agene

Fig. 6. *Accord de seconde simple sur un accord de petite tierce majeure.*

Fig. 7. *Accord de seconde accompagnée de 6 qui n'est qu'une suspension de la B.C.*

Fig. 8. *Trois manières de passer l'accord de 2 sur 7.*

Fig. 9. *Accord de sixte qui succède à l'accord sensible.*

MUSIQUE

Accord de septième mineure accompagnée de Quatre notes et Tierce Mineure bien arrangée

Fig. 10.

Accord de septième et Quarte

Fig. 11.

Double origine de l'accent de sixte majeure et tierce mineure

Fig. 12.

Changement subit de Mode en changeant la 6^e Mineure et Majeure ou la 7^e mineure et Majeure

Fig. 13.

Accord de petite Sixte suivi d'une Elipse

Fig. 14.

Accord de sixte quarte consonnante et dissonnante

Fig. 15.

Accord de sixte dissonnante employé à l'Italien

Fig. 16.

Accord de sixte quarte consonnante auquel on peut ajouter la tierce mineure

Fig. 17.

Accord de petite Sixte super flue ou tierce mineure

Fig. 18.

Pochette de Mode mineur avec sa Basse fondamentale suivant l'Anglois, allemande

Fig. 1.

Pratique du temperament de M^r Kirnberger

Fig. 12.

Système de M^r Kirnberger

Fig. 2.

Dissonances par suspension

Fig. 3.

Dissonances doubles

Fig. 4.

Accord de sixte et Quarte

Fig. 5.

Manière de préparer le septième

Fig. 6.

Différents accords de septième

Fig. 7.

Septèmes accidentelles

Fig. 8.

Dissonances accidentelles ou la B. B. change et qui se sauvent sur la temps fort

Fig. 9.

Accords de 7^e accidentels qui semblent être réels

Fig. 10.

Accords de septième douteux

Fig. 11.

Origine de l'accord de Sexte superflue.
(Requis par les Vies et les Harmonies de la Nature, une octave au-dessus de la plus basse par l'effet de la Nature.)

N^o 1. ou N^o 2. ou N^o 3.

Fig. 1.

B. C.
B. F.

Accords qui servent à rendre une transition d'harmonie plus piquante et qui se comptent pour rien dans la B. F.

N^o 1. N^o 2. N^o 3.

Fig. 3.

B. C.
B. F.

Accord de Quinte superflue, et ses renversements.

N^o 1. N^o 2. N^o 3.

Fig. 2.

B. C.
B. F.

Preuve que l'accord de Sexte simple n'est qu'un accord de 3^e renversé d'une octave.

Fig. 4.

B. C.
B. F. (N^o 1. N^o 2. N^o 3.)

Transitions

Transitions régulières. Transitions irrégulières.

N^o 1. N^o 2.

Fig. 5.

B. C.
B. F.

Triton dissonant dans le Deslus.

Fig. 6.

B. C.
B. F.

Triton consonnant, et qui marche comme on veut.

Fig. 7.

B. C.
B. F.

Accord de Triton accompagné de seconde majeure de Sexte mineure, bon quand il est arrangé ainsi.

Fig. 8.

B. C.
B. F.

